



Università degli Studi di Ferrara

DOTTORATO DI RICERCA IN
STUDI UMANISTICI E SOCIALI

CICLO XXVI

COORDINATORE Prof. Angela Andrisano

La macchina dell' «Inamoramento». Le strutture narrative del poema boiardesco

Settore Scientifico Disciplinare L-FIL-LET/10

Dottorando

Dott. FERRARI SILVIA
CRISTINA

Tutore

Prof. MONTAGNANI

Anni 2011/2013

INDICE

Introduzione.....	3
 1. «Per incanto» e «per arte»: magia e personaggi nell'<i>Inamoramento de Orlando</i>	
1.1 I maghi: Malagise e Atalante	10
1.2 Le fate e i giardini.....	24
1.3 Gli oggetti magici	83
1.4 Le spade incantate e i destrieri magici	105
 2. «Amor vince ogni cosa»: amore e personaggi nell'<i>Inamoramento de Orlando</i>	
2.1 Le figure femminili nell' <i>Inamoramento de Orlando</i>	126
2.2 Orlando e Rinaldo: eroi dell'amore e del disamore.....	130
2.3 Brandimarte e Fiordelisa	176
2.4 Ruggero e Bradamante	197
 3. «Magior battaglia non se vidi in terra»: armi e personaggi nell'<i>Inamoramento de Orlando</i>	
3.1 I grandi centri epici: la battaglia di Albracà e la battaglia di Montealbano.....	210
3.2 I duelli	263
3.3 La guerra per gioco: le giostre dell' <i>Inamoramento de Orlando</i>	268
 Bibliografia.....	281

Introduzione

Sono passati più di quarant'anni da quando Carlo Dionisotti pronunciò in un lontano convegno quella sferzante e ironica apostrofe destinata ancora oggi a rimanere impressa nella mente di ogni boiardista: «se la storia fosse maestra della vita, ci sarebbero buoni motivi perché la breve e squallida storia della fortuna e sfortuna del Boiardo, dal Quattrocento all'età nostra, fosse prescritta alla meditazione di ogni italianista in erba e periodicamente riproposta, come gli esercizi spirituali della Compagnia di Gesù, a ogni membro della confraternita degli italianisti. Perché sarebbe difficile trovare un altro poeta, così genuino, secondo che oggi a noi sembra, così sano, semplice e vigoroso, ai danni del quale si siano più lungamente e apertamente dispiegate l'ignoranza e la noncuranza, la prepotenza e l'insolenza dei presunti lettori e critici, insomma di noi stessi, membri della confraternita, che non possiamo certo illuderci di essere costituzionalmente migliori dei nostri predecessori, e che pertanto, sebbene innocenti, senza che ci costi fatica, nei confronti del Boiardo, certo dobbiamo ritenerci potenzialmente colpevoli, in modo analogo, nei confronti di altri»¹.

Era il 1969. Da allora, certamente, molto è cambiato e quel «*cahier de doléances*»² intorno ai nuovi contributi critici, che ancora nel 1988 poteva essere compilato secondo le parole di Pier Vincenzo Mengaldo, è stato in parte colmato e alleggerito dagli studi di Antonio Franceschetti³, di Riccardo Bruscagli⁴, di Marco Praloran⁵ e Raffaele Donnarumma⁶. L'edizione critica di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina

¹ C. Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea* (Atti del Convegno di Studi su Matteo Maria Boiardo (Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969)), Firenze, Olschki, 1970, pp. 221-241, p. 221; poi anche in C. Dionisotti, *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Novara, Interlinea, 2003.

² P. V. Mengaldo, *Premessa*, in M. Praloran-M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Nistri-Lischi, Pisa, 1988, pp. 7-16, p. 7.

³ A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, Firenze, Olschki, 1975.

⁴ R. Bruscagli, *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1983.

⁵ M. Praloran, *Forme dell'endecasillabo e dell'ottava nell'«Orlando innamorato»*, in M. Praloran - M. Tizi, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Nistri-Lischi, Pisa, 1988, pp. 17-211 ; Id., «*Maraviglioso artificio*». *Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando Innamorato»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1990.

⁶ R. Donnarumma, *Storia dell'«Orlando innamorato». Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1996.

Montagnani⁷ ha poi fornito, finalmente, anche una veste linguistica controllata al poema boiardo.

Nel panorama critico dell'*Inamoramento* si avverte però tuttora la scarsità di studi globali sul poema, che non si fermano all'analisi dei singoli episodi o alla ricerca strettamente testuale e che rendano merito a quella struttura diversamente omogenea del testo, costituita da quella che Bruscagli ha definito «gioiosa, vitalistica disintegrazione del tessuto narrativo»⁸.

Praloran lo ha in parte fatto con i suoi *Narrare in ottave* e *Maraviglioso artificio*, primi approcci globali e complessivi all'*Inamoramento*, indagini sulle strutture formali, dall'endecasillabo all'ottava all'*entrancement*, e sulle conseguenti relazioni di queste con la narrazione.

Mancano ancora, tuttavia, analisi che indaghino il poema non solo nel suo aspetto formale, ma anche nella sua componente narrativa complessiva, costituita e costruita sì attraverso il meccanismo «eminentemente aggiuntivo, capricciosamente concatenato della ventura»⁹, ma non per questo priva di una coerenza interna.

Da questa mancanza – e, forse, da questa esigenza – nasce questo lavoro che non pretende di essere esaustivo, ma che si propone come un primo approccio globale al poema, da un punto di vista narrativo e non esclusivamente strutturale-stilistico.

Il primo intento è quello di provare a liberare l'*Inamoramento* da uno dei maggiori pregiudizi che ancora oggi pesano sulla sua analisi critica, ovvero dalla convinzione che quest'opera si nutra soltanto di quello «splendido caos»¹⁰, così definito da Sanguineti, senza possedere alcuna linea guida che ordini le *quêtes* dei paladini.

Come invece ha già ben individuato Bruscagli, «occorre precisare che mentre il poema si dipana lungo le *ambages* della ventura, sotto l'impulso di questa ininterrotta provocatoria sfida alla sorte, l'attivazione delle varie *quêtes* tende a

⁷ M. M. Boiardo, *L'inamoramento de Orlando*. Edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani, in *La letteratura italiana. Storia e testi* (vol. 18, 2 tomi), Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1999.

⁸ R. Bruscagli, *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1983, p.19.

⁹ *Ivi*, p. 105.

¹⁰ E. Sanguineti, *Ariosto nostro contemporaneo*, in «Terzo-programma», 1974 (2-3), p.73.

fornire già nell'*Innamorato* dei fili conduttori, seppur sfumati e interrotti, che verranno saldamente impugnati dall'Ariosto»¹¹.

Questi fili conduttori esistono, ma per renderli evidenti è necessaria un'analisi del poema che restituisca quell'ordine che c'è, ma risulta nascosto dall'*entrelacement*, meccanismo narrativo efficace nella creazione di una *varietas* del racconto, ma dispersivo quando si cerca di tenerne le redini, di dominare la vicenda. Da qui la scelta di smembrare l'*Innamoramento* nelle sue tre grandi sezioni narrative: magia, amore e armi, con l'intento di rendere l'opera più padroneggiabile e di mettere in luce i fili rossi che la percorrono a partire dai blocchi tematici di cui è composta.

Il risultato stupisce perché ciò che emerge da questa analisi è una sconvolgente modernità del racconto boiardo: tutto ciò che avviene non avviene di per sé stesso, non sembra rispondere ad un caos che si fa «nesso coordinante un episodio all'altro»¹², ma sembra realizzarsi in relazione ai personaggi, vere e proprie forze magnetiche dell'*Innamoramento*. È attorno ai personaggi, su di loro e in funzione di loro che le avventure, le novelle, i duelli si manifestano. La storia non si costituisce come un semplice sommarsi casuale di sfide da affrontare, ma si muove in direzioni predeterminate; gli stessi paladini agiscono rispondendo ad una coerenza interna.

A suo modo, già Praloran aveva evidenziato questo ruolo centrale dei protagonisti, nel momento in cui, definendo l'«acronia» del poema boiardo, poteva sostenere che «il flusso temporale perde i suoi valori oggettivi e si combina quasi "affettivamente" ai vari personaggi»¹³. Ma non solo il tempo, anche l'intreccio, secondo quanto emerge da questo lavoro, si costruisce in funzione dei paladini.

Il solco più profondo che segna i passi dei protagonisti è certamente tracciato dall'Amore, vero e proprio *fil rouge* del poema fin dal titolo. L'Amore si costituisce come il primo nesso coordinante e ordinatore perché è in relazione a questa forza che *omnia vincit* che si determina il successo o l'insuccesso dei paladini. Chi si

¹¹ R. Bruscagli, *Stagioni della civiltà estense*, cit. p.111.

¹² M. Praloran, «Maraviglioso artificio». *Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando Innamorato»*, cit. p. 175.

¹³ *Ivi*, p. 73.

lascia guidare da un amore misurato, è baciato anche da una *bonne chance*; chi, al contrario, fosse anche per artificio e non per scelta, sfugge l'influsso di Venere, è condannato ad un insuccesso senza tregua. Orlando e Rinaldo incarnano l'esempio supremo di questo meccanismo, non solo attraverso ciò che accade loro singolarmente, ma anche, come si cercherà di dimostrare, in relazione l'uno all'altro. L'effetto è quello di una paratassi continua attraverso la quale Boiardo invita il lettore a confrontare il modo in cui eroi diversi affrontano circostanze simili ottenendo esiti dissimili.

Oltre a Orlando e Rinaldo, altri protagonisti si dimostreranno elementi paratattici di confronto, paradigmi di quella «tassonomia di valori etici»¹⁴ che secondo Praloran viene invece a mancare all'interno del poema. I capostipiti degli Estensi, per esempio, Ruggero e Bradamante. Ma soprattutto – e non senza una certa dose di stupore – Brandimarte. Sempre considerato come compagno d'armi di Orlando, seguace di una tradizione precedente, secondo ballerino al servizio dell'amico, Brandimarte, analizzato singolarmente, sembra conquistarsi nel corso del poema un ruolo privilegiato, una legittimazione profonda all'azione singola. Legittimazione non slegata, come si vedrà, dalla sua *liaison*, misurata, esemplare e completa, con la bella Fiordelisa.

A partire da un'analisi che dagli eventi si sposta ai personaggi, si cercherà di dimostrare come «l'incalzante e quasi affollata consecuzione di prove cavalleresche, rigenerantisi l'una dall'altra come in un gioco di scatole cinesi»¹⁵, risponda sì al meccanismo della *ventura*, ma in modo molto meno capriccioso e casuale di quanto è stato sostenuto finora.

Si scoprirà una modernità straordinaria di Boiardo, artefice di una narrazione che si lega ai personaggi. Ha scritto Walter Benjamin che «il luogo di nascita del romanzo è l'individuo nel suo isolamento [...]». Scrivere un romanzo significa esasperare l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana. Pur nella ricchezza della vita e nella rappresentazione di questa ricchezza, il romanzo attesta ed esprime il profondo disorientamento del vivente»¹⁶. Questo

¹⁴ M. Praloran, «La più tremenda cosa posta al mondo». *L'avventura arturiana nell'«Inamoramento de Orlando»*, in Id., *Le lingue del racconto: studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 79-98.

¹⁵ R. Brusagli, *Stagioni della civiltà estense*, cit. p. 111.

¹⁶ W. Benjamin, *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-274, p. 251.

«disorientamento del vivente» in parte esiste nell'*Inamoramento*. Esiste nella malinconia, nella nostalgia, nella coscienza dell'impossibilità derivante, tanto in Boiardo quanto in Ariosto, dalla consapevolezza che «i rapporti con la realtà empirica sono lacerati»¹⁷ e che quindi il romanzo «non è più la rappresentazione ideale di un mondo reale [...]. I grandi cavalieri diventano sublimi eroi “di carta”»¹⁸.

Tuttavia, nonostante questo e seppur esista già quello «spirito di complessità» che secondo Kundera appartiene allo «spirito del romanzo»¹⁹, non ci troviamo ancora di fronte ad un romanzo moderno. Del romanzo moderno manca prima di tutto l'analisi psicologica e di conseguenza «l'individuo nel suo isolamento»: la dimensione collettiva a cui si rivolge l'*Inamoramento* è ancora civiltà orale, più legata alla narrazione che al libro. E, come ha scritto Benjamin, «non c'è nulla che assicuri più efficacemente le storie alla memoria di quella casta concisione che le sottrae all'analisi psicologica. E quanto più naturale in chi le narra la rinuncia al chiaroscuro psicologico, tanto maggiore il loro diritto a un posto nella memoria di chi le ascolta; [...] tanto più volentieri, infine, tornerà egli stesso a raccontarle, un giorno vicino o lontano»²⁰. Del romanzo moderno, mancano anche le strutture narratologiche, l'unità di tempo, l'oggettività.

Questo straordinario poema, però, non ha niente da invidiare al *Furioso*. È anch'esso «organismo vivente», «telaio su cui vengono ordite “varie fila” e “varie tela”, in una prova di scrittura insieme *fantastica e mediana* che apre la porta dalla quale passeranno i grandi romanzieri dell'età moderna, fino a Manzoni e Gadda»²¹. È anch'esso «macchina testuale», contenitore universale di parole, idee, immagini, specchio di un mondo e di una corte. Da qui il titolo di questo lavoro che, se da un lato vuole essere provocatorio, dall'altro vuole rendere merito ad un'opera che troppo a lungo è stata bollata di essere in difetto riguardo a quella «fantasia costruttrice» che Francesco De Sanctis definiva «la facoltà, somma per un

¹⁷ M. Praloran-N. Morato, *Nostalgia e fascinazione della letteratura cavalleresca*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa, Umanesimo ed educazione* (vol.II), Vicenza, Angelo Colla Editore, 2007, pp. 487-512, p. 500.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988.

²⁰ W. Benjamin, *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, cit. p. 255.

²¹ C. Bologna, *La macchina del «Furioso». Lettura dell' «Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 1998, p. X.

artista, di dominare il proprio mondo e comporlo in armonia»²². E invece eccola qui, davanti ai nostri occhi: la macchina dell'*Inamoramento*, «la bela historia che il mio canto move»²³.

²² F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Bur, 2006.

²³ *Id.*, I, i, 1.

“Per incanto” e “per arte”: magia e personaggi nell’ “Inamoramento de Orlando”

Se si ricercano le strutture profonde dell’ “Inamoramento de Orlando”, certamente la magia e il meraviglioso rappresentano alcuni degli aspetti più rilevanti dell’analisi. Elemento trasversale di tutto il poema insieme all’amore e alle armi, la presenza magica si nutre da un lato della tradizione bretone (quel ciclo bretone, come l’ha definito Pio Rajna, in cui «se accade cosa che turbi l’ordine naturale, non è per volontà di Dio, ma per forza d’incanto»²⁴), ma dall’altro anche della presenza storica della magia nella Ferrara del Quattrocento. I regni di Lionello, Borso ed Ercole I avevano visto crescere considerevolmente l’interesse per la magia e soprattutto l’astrologia e a darcene conto è la densa presenza di testi astrologici venuti ad arricchire in questi anni la biblioteca estense²⁵. Come scrive Cesare Vasoli, integrando le note di Aby Warburg²⁶, «ciò che più interessa è l’atmosfera intellettuale comune di questa corte ove le immagini astrologiche erano di casa, dove circolavano sontuosi manoscritti ricchi di figure celesti, dove lo stesso costume sembrava spesso improntato all’osservanza di un’evidente simbologia astrale e profezie ed oroscopi avevano sempre generosa accoglienza»²⁷.

E non solo i professori dell’università erano dotti nelle “scientiae de coelestibus”, ma anche «principi, funzionari, cortigiani non erano da meno»²⁸. L’astrologia era profondamente radicata nella coscienza generale. Si pensi all’importanza in questi anni di figure come Pellegrino Prisciani o altri astrologi di corte, accolti nella corte estense dai principi di Ferrara che «li favorirono con quella liberalità che avevano per costume»²⁹.

²⁴ P. Rajna, *Le fonti dell’Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1975, p. 9.

²⁵ Sulla biblioteca estense e la presenza di testi astrologici cfr. G. Bertoni, *La biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I*, Torino, Loescher, 1903.

²⁶ A. Warburg, *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966, pp. 249-272.

²⁷ C. Vasoli, *La cultura delle corti*, Bologna, Cappelli, 1980, pp. 129-158.

²⁸ *Ivi*, p. 129.

²⁹ G. Bertoni, *La biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I*, cit. p. 192.

Il meraviglioso boiardesco, dunque, si deve anche collegare alla mentalità di un'epoca³⁰. Come scrive Franceschetti, nel poema «il piano della realtà concreta e quotidiana è perfettamente fuso con quello della realtà fantastica accettata come altrettanto vera e possibile»³¹.

Oltre ad una funzione di risposta alle esigenze di un certo pubblico e di una certa cultura, la magia si pone nell'*Innamoramento* anche al servizio di quei «fili conduttori, seppur sfumati e interrotti, che verranno in seguito saldamente impugnati dall'Ariosto»³². Lungi dall'essere un poema che procede per semplice aggregazione meccanica, l'*Innamoramento* svela, in un'analisi accurata, alcune strutture profonde, alcune linee guida che orientano il lettore nella tela affollata di un'opera immensa e labirintica. Di queste linee guida, di queste fondamenta profonde mimetizzate dall'estrema complessità dell'*entrancement*, anche la magia sembra porsi al servizio.

1.1 I maghi : Malagise e Atalante

I maghi, personaggi pivot, dell' *Innamoramento de Orlando* sono due: Malagise, il solo mago cristiano del poema, e Atalante, il mago indovino e guaritore la cui funzione è strettamente connessa alla figura di Ruggero, capostipite degli Estensi.

Il Malagise dell' *Innamoramento de Orlando* è, al contrario di ciò che avviene nella tradizione del personaggio³³, un mago fallito, incapace di realizzare gli obiettivi che si propone. La magia di Malagise è unicamente legata al suo «libretto»³⁴ e ai demoni che riesce ad evocare, ma non vi è in lui nulla di riuscito. Non solo non riesce a impadronirsi di Angelica o a convincere Rinaldo a giacere con la fanciulla,

³⁰ Cfr D.A. Gras, *L'«Innamorato» tra meraviglioso e magico* in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Padova, Editrice Antenore, 1997, pp. 271-295.

³¹ A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 187.

³² R. Brusca, *«Ventura» e «Inchiesta» fra Boiardo e Ariosto*, in *Stagioni della civiltà estense*, cit. pp. 87-126, p. 111.

³³ Per la figura di Malagigi e la sua evoluzione nella tradizione cfr. O. Pasotti, *Dai cantari ai poemi cavallereschi: prestigio e crisi del mago Malagigi* in «La rassegna della letteratura italiana», 95 (1991), pp. 39-48.

³⁴ «Che Malagise prese il suo quaderno» (I, i, 36); «piglia il libretto» (I, i, 44); «il suo libretto subito disciolse» (I, v, 32).

ma verrà più volte catturato e asservito nel corso del poema, restituendo l'impressione di essere un mago solo di facciata e totalmente in balia degli eventi.

Malagise non è un indovino né un astrologo. Non legge stelle né cieli, non guarisce, non conosce l'utilizzo delle piante magiche. Boiardo lo definisce esclusivamente un «negromante»:

«Legalo, germano, /prima ch'io il lasso, ch'egli è nigromante!»³⁵

«[...] chiama i demoni il negromante ardito»³⁶

«[...] là dove il negromante ebe pensato»³⁷

La sua magia è racchiusa unicamente nel suo libro, capace di evocare i demoni, a loro volta in grado di operare incanti diversi, quali il volo o la creazione di illusioni (il veliero su cui salirà Ranaldo per esempio). Senza libro Malagise è «powerless»³⁸. Corrisponde in un certo senso all'immagine del negromante quattrocentesco: «l'uomo che ha pratica con demoni può dunque presentarsi, in questo tardo Quattrocento, ancora con le tradizionali caratteristiche della necromanzia popolare, di origine e ascendenza complessa – cioè come colui che ha rapporti con intelligenze aeree, inferiori, a cui chiede modeste prestazioni di incantamento amoroso o di indicazioni di tesori nascosti -»³⁹. Malagise certamente evoca i demoni anche per scopi più complessi (si pensi alle profezie, anche se destinate ad essere screditate, o alla consultazione dei demoni per avere informazioni su donne e uomini che compaiono improvvisamente), ma a ben guardare questo non costituisce un elemento di lode o forza particolare. Quando Angelica ruberà il libro a Malagise, riuscirà ella stessa non solo ad utilizzarlo per i suoi scopi («Angelica col libro a ogni gigante/ discaccia il sonno et ha ciascun svegliato»⁴⁰), ma addirittura anche contro lo stesso mago che dai suoi demoni si troverà condotto come prigioniero in Cataio:

³⁵ *In.* I, i, 4.

³⁶ *In.* I, v, 32.

³⁷ *In.* II, xxii, 47.

³⁸ J.M. Kisacky, *Magic in Boiardo and Ariosto*, New York, Peter Lang Publishing, 2000, p. 50.

³⁹ F. Bacchelli, *Magia e astrologia a Ferrara tra Quattrocento e Cinquecento* in *Storia di Ferrara*, vol. VI *Il Rinascimento. Situazioni e personaggi*, Ferrara, Corbo Editore, 2000, pp. 231- 250, p. 234.

⁴⁰ *In.* I, i, 53.

Comme lo vite ben esser legato,
quela fanciula li cercava in seno:
presto ritrova il libro consacrato,
di cerchi e di demonii tutto pieno.
Incontinenti l'ebe diserato
E nelo aprir, né in più tempo né in meno,
fu pieni de spirti e celo e terra e mare,
tutti cridando: «Che vòì comandare?».

Ella rispose: «Io voglio che portate
Tra l'India e Tartaria questo pregione,
dentro al Cataio, in quella grn citate
ove regna il mio patre Galaphrone.
Dala mia parte se lo presentate,
ché di sua presa io son stato cagione,
dicendo a lui che poi che questo è preso
tutti li altri Baron non curo un ceso!»⁴¹

La magia di Malagise, dunque, è facilmente praticabile anche da Angelica e ciò non giova all'immagine di un mago che già in più punti del poema si mostra sconfitto e incapace⁴². Si pensi per esempio ai versi che lo descrivono perdente e trasandato mentre torna da Angelica senza Ranaldo:

Et ecco Malagise a lei ritorna,
e già non ha Renaldo in compagnia:
palido, aflito e con barba musorna,
li ochi batutti ala tera tenìa;
Non ha di drapo la persona adorna,
ma par che n'esca alhor de pregionia.
La dama, che in tal forma l'ebe scorto,
«Ahimè», cridava «il mio Renaldo è morto!»⁴³

O all'apice della sua *débâcle* quando, con il fratello Viviano, nella battaglia contro Rodamonte e Feraguto, vinti tutti i demoni che aveva trasformato in guerrieri, si dà lui stesso alla fuga, per essere alla fine raggiunto da Feraguto e condotto con Viviano, legato su un ronzone, dal re Marsilio:

⁴¹ In. I, i, 51-52.

⁴² Cfr. D.A. Gras, *L'«Innamorato» tra meraviglioso e magico*, cit. p.279. Cfr. anche A. Canova, *Vendetta di Falconetto (e Innamoramento de Orlando?)*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del convegno Scandiano-Reggio Emilia-Bologna (3-6 ottobre 2005)*, a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 77-106, pp. 95-96.

⁴³ In. I, ix, 4.

Et ambi gli legarno in su 'n ronzone
E verso Montealbano andarno via
Per presentarli al Re Marsiglione
[...] ⁴⁴.

Ma c'è forse un elemento che aggrava ulteriormente la sua condizione di personaggio magico nel clima ferrarese quattrocentesco, ovvero la sua incapacità di profetizzare, di praticare l'astrologia⁴⁵. Si è già accennato riguardo all'importanza che l'astrologia riveste all'interno del clima "magico" della Ferrara del Quattrocento. Non solo a Ferrara esisteva uno stretto rapporto tra magia ed astrologia, ma la città estense si era caratterizzata nella seconda metà del Quattrocento, grazie alle figure di Pellegrino Prisciani, Carlo Sosenna e Antonio Arquato, «quale centro di diffusione di profezie volte ad influenzare le opinioni, le paure e le speranze delle masse»⁴⁶.

All'interno dello stesso *Inamoramento*, l'astrologia è ritenuta scienza credibile e addirittura elemento proprio di una società civilizzata. Influisce nelle scelte e nelle azioni di alcuni personaggi, e si determina anche, secondo Boiardo, come indice di civiltà. Nel XXII canto del secondo libro, nel corso di una rassegna dei trentadue re africani che si preparano a partire con Agramante, Boiardo pone l'attenzione sull'inciviltà dei popoli comandati dal re con queste parole:

[...]
Questi non hano né casa né teto,
ma nele selve stan come salvatichi;
ragion e lege fan a suo diletto,
né son tra lor astrologi o gramatichi
[...] ⁴⁷.

L'assenza di astrologi di corte è dunque considerata segno di barbarie alla pari della mancanza di leggi e di case.

⁴⁴ *In.* II, xxii, 61.

⁴⁵ Sull'importanza dell'astrologia nel Medioevo e nel Rinascimento cfr. anche E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1973, pp. 141-178.

⁴⁶ F. Bacchelli, *Magia e astrologia a Ferrara tra Quattrocento e Cinquecento* cit. p. 239.

⁴⁷ *In.* II, xxii, 32.

Si comprende dunque la drammaticità della condizione di un mago le cui profezie si rivelano false. La poca credibilità di Malagise quale profeta di corte si manifesta nel primissimo canto del poema:

Non era anchora dela cità uscita
Che Malagise prese il suo quaderno:
per saper questa cosa ben compita
quatro demoni trasse delo Inferno.
Oh quanto fu sua mente sbigotita!
Quanto turbosse, Idio de il ciel eterno,
poi che cognobe quasi ala scoperta
Re Carlo morto e sua corte deserta!⁴⁸

Angelica e l'Argalia non riusciranno nel loro intento e la prima profezia di Malagise si dimostrerà dunque infondata. I suoi stessi demoni, attraverso i quali dovrebbe conoscere il futuro, si riveleranno nel corso del poema abili mentitori e dunque inaffidabili. Nel viaggio alla ricerca di Rinaldo, secondo la promessa fatta ad Angelica in cambio della propria libertà, Malagise verrà "informato" da un demone sull'andamento della battaglia in Spagna:

Quel dimonio li parla tutta fiata,
e via volando per la nocte bruna,
dela gente che in Spagna era arivata,
e comme Riciardetto ebbe fortuna,
e la bataglia comme era ordinata:
de cio chi è facto non gli è cossa alcuna
che quel demonio non le sapia dire,
anci più dici, perché scià mentire⁴⁹.

Quando profetizza, Malagise profetizza dunque cose che non si avvereranno e i suoi stessi demoni mentono, non sono affidabili.

Altri personaggi, minori e passeggeri, come l'indovino di Garamantha, nel primo canto del secondo libro, risultano invece credibili e Boiardo si preoccupa di farli percepire al lettore come tali, non solo attraverso le profezie, ma anche attraverso fatti reali e realizzazioni di previsioni. Si pensi, ad esempio, alla morte

⁴⁸ *In.* I, i, 36.

⁴⁹ *In.* I, v, 24.

improvvisa e predetta dello stesso sacerdote di Apollo (II, iii, 31-33) o all'indovino che svela a Brandimarte che Orlando si trova al fiume del Riso (III, vi, 56).

Si può aggiungere inoltre un altro dettaglio che, nel complesso, non contribuisce a mettere in buona luce il mago cristiano. Malagise, scoperte le vere intenzioni di Angelica e dell'Argalia, li segue per ucciderli e salvare in questo modo Carlo Magno e la sua corte. Di fronte alla bellezza della fanciulla, il mago esita e decide di addormentarla per poterne prendere piacere:

[...]

E poi disse: «Così convien che vada!

Io la farò per incanto dormire

E pigliarò con sieco il mio disire».

[...]

Malagise ben crede (el è certano)

Che non se possa sancia lui svegliare,

e comenciòla stretta ad abbracciare⁵⁰.

L'anello che rende immune ogni incantesimo impedisce ad Angelica di addormentarsi e la violenza viene evitata. Se è vero, come scrive la Tissoni Benvenuti in nota alla sua edizione critica del poema, che «questo episodio di Malagise è da mettere tra i capovolgimenti delle attese del pubblico, ma anche nella serie dei Trionfi d'Amore»⁵¹, è anche vero che la violenza d'amore all'interno del poema è rarissima. Gli unici due episodi in cui Boiardo la inserisce sono la novella di Rocca Crudele, in cui è Marchino ad abusare di Stella, e il fallito tentativo del vecchio «palmer», personaggio certamente non positivo, che rapisce Fiordelisa dopo averla fatta addormentare con una «radice de natura cruda»⁵². Nel primo caso l'atmosfera è sicuramente più scura e terribile, ma ciò non toglie che nel mondo dell'*Inamoramento*, in cui come scrive Rajna, «*Amor omnia vicit* era il motto assunto per impresa dal Conte Matteo Maria»⁵³, la violenza d'amore corrisponde in ogni caso a quella dismisura, a quell'amore "desmesurato" da evitare perché fonte di guai. Malagise è dunque personaggio negativo, perché vittima di un eccesso.

⁵⁰ In. I, i, 46.

⁵¹ A.Tissoni Benvenuti, *Commento all'Inamoramento de Orlando*, in *L'inamoramento de Orlando. Edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani*, cit. p. 32

⁵² In. I, xx, 4.

⁵³ P.Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso* cit. p.25.

Evidenti dunque le differenze rispetto al *Morgante* di Pulci, in cui il mago, in linea con una tradizione nobilitante⁵⁴, «riveste ancora un ruolo di rilievo. I suoi poteri sono sempre legati all'uso di una magia buona a favore dei cristiani, e in particolare del cugino Rinaldo, sono ancora forti [...] e la sua autorità sui diavoli è temuta e decisiva»⁵⁵. Della tradizione di un Malagigi «coraggioso, efficace, fedele e dedito ai cugini»⁵⁶ nell'*Innamoramento* resta poco, e ciò che resta è più di carattere narrativo che caratterizzante il personaggio stesso. Ritroviamo, per esempio, un Malagise vincente nel duello verbale tra Orlando e Rinaldo alla fine del primo libro. Orlando, portatore involontario della tradizione, accusa dapprima Rinaldo di essersi pregiato dell'aiuto di Malagise per uccidere il re Mambrino e, poco dopo, di non essere in grado di affrontarlo senza l'aiuto della magia del mago:

«Quella battaglia fu molto nascosa,
là dopo il monte, e senza testimonio:
chi giurerà comme andasse la cosa
e se il tuo Malagiso col demonio
te dete la vitoria sì pomposa?
[...]»⁵⁷

«Non hai vicino il forte Montealbano,
che possa con sue mure hor camparte!
Non è teco il fratel di Viviano,
qual ti possa giovar con sua mal'arte:
che te potrà levar dala mia mano?
[...]»⁵⁸

Questo e poco altro rimane del Malagigi dei cantari, in un percorso di mutamento ed evoluzione del personaggio che continuerà anche dopo Boiardo e che, come scrive la Pasotti, «diviene chiave di lettura di un processo psicologico e culturale legato al lento mutare dei tempi»⁵⁹.

Ma perché Boiardo trasfigura in tal modo il personaggio del mago cristiano? Secondo Orietta Pasotti e secondo Denise Alexandre Gras, c'è in Boiardo una presa

⁵⁴ Cfr. O. Pasotti, *Dai cantari ai poemi cavallereschi: prestigio e crisi del mago Malagigi*, cit.

⁵⁵ *Ivi*, p.44.

⁵⁶ D.A. Gras, *L'«Innamorato» tra meraviglioso e magico* cit. p. 279.

⁵⁷ *In.* I, xxvii, 21.

⁵⁸ *In.* I, xxviii, 4.

⁵⁹ O. Pasotti, *Dai cantari ai poemi cavallereschi: prestigio e crisi del mago Malagigi*, cit. p. 44.

di distanza nei confronti di Malagise derivata da un suo scetticismo rivolto alle scienze occulte e alla stregoneria e da una sua volontà di ortodossia⁶⁰. «Insomma, lo scandinave, umiliando Malagise, dimostrerebbe la sua ortodossia»⁶¹.

Risulta in realtà piuttosto difficile individuare nel poema di Boiardo un intento religioso o una scrupolosa ricerca di ortodossia dal momento che la stessa religione non ha alcun ruolo rilevante o caratterizzante all'interno del poema. Per dirla con Rajna, nell'*Innamorato* «credere in Cristo o in Maometto, è poco meno che indifferente [...]. La distinzione tra Saracini e Cristiani ha perduto affatto il suo antico significato»⁶².

Di certo c'è una certa intolleranza «verso il meccanismo troppo visto del mago che risolve i problemi facendo appello alla propria astuzia e alle proprie arti»⁶³. Ma a ben guardare c'è un altro elemento, strutturale ed interno al poema stesso, che può forse giustificare se non l'insuccesso di Malagise - forse semplicemente parte di un rinnovo del personaggio - almeno il successo, contrario a quello del mago cristiano, dell'altro importante mago del poema, ovvero Atalante.

È infatti soprattutto nel confronto con l'unico altro mago vero e proprio del poema che Malagise esce sconfitto. Atalante è astrologo, è guaritore e sa creare illusioni efficienti. Viene definito «negromante» («E doi fanciulli venero in possanza/d'un barbasor, el qual è negromante»⁶⁴; «Però che 'l suo maestro è negromante, / e ben lo guarda, et ha nome Atalante»⁶⁵; «Quindi mi prese un negromante antico»⁶⁶), ma anche astrologo, indovino e guaritore:

⁶⁰ Scrive Orietta Pasotti: «Si direbbe che il Boiardo guardi a questo personaggio con una sorta di sorriso beffardo e canzonatorio; se all'interno del poema gli concede iniziative in cui risaltano le sue qualità magiche e il suo dominio sui diavoli, tuttavia non dimentica il suo personale scetticismo nei confronti delle "scienze occulte" per cui gli incantesimi del mago sono regolarmente frustrati» (O.Pasotti, *Dai cantari ai poemi cavallereschi: prestigio e crisi del mago Malagigi* cit. p.45). Scrive Denise Alexandre Gras: «Guardando alla convergenza di date tra la composizione del poema e la prossima offensiva della Chiesa contro la magia nera, osservando inoltre le cure impiegate da Pellegrino Prisciani al fine di lavare la propria scienza astrologico-magica da ogni sospetto di sacrilegio, appare ipotizzabile una presa di posizione del Boiardo contro qualunque forma di stregoneria» (D.A.Gras, *L'«Innamorato» tra meraviglioso e magico* cit. p. 280).

⁶¹ D.A.Gras, *L'«Innamorato» tra meraviglioso e magico* cit. p. 280.

⁶² P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso* cit. p. 30.

⁶³ Cfr. A. Canova, *Vendetta di Falconetto (e Innamoramento de Orlando?)*, cit. p. 96.

⁶⁴ *In.* II, i, 73.

⁶⁵ *In.* II, iii, 26.

⁶⁶ *In.* III, v, 35.

«Colui, ch'è grande astrologo e indovino
[...]»⁶⁷

«Ma per pigliar a ciò rimedio e cura,
tornava al sasso dove era Athalante,
il qual sapea del'herbe la natura
e le vertute, e l'opre tute quante»⁶⁸

«E Atalante, quel vechio indivino»⁶⁹

« Incontinenti il grande incantatore»⁷⁰

Atalante è profeta credibile . La sua profezia sulla morte di Ruggero (II, xxi, 53-61) è legittimata dallo stesso Boiardo all'inizio del secondo e del terzo libro:

[...]
E ben che la sua famma e grande alteza
Fo divulgata per ogni confino,
pur gli fece Fortuna estremo torto,
che fo ad inganno il gioveneto morto⁷¹.

Le gran bataglie e il triumphal honore
Vi conterò di Carlo Re di Franza,
e le prodecie fatte per Amore
de el Conte Orlando e sua strema possanza;
come Rugier, che fu nel mondo un fiore,
fosse tradito: e Gano di Maganza,
pien de ogni fellonia, pien de ogni fiele
lo uccise a torto, il perfido crudele⁷².

E, a parità di incantesimi, i suoi funzionano, contrariamente a quanto succede con quelli del mago cristiano. Si pensi, per esempio, alla creazione dell'illusione di una falsa battaglia: i demoni di Malagise non solo vengono sconfitti da Feraguto e Rodamonte, ma lui stesso finisce prigioniero con il fratello Viviano (OI, II, xxii, 48-61); l'incantesimo di Atalante, invece, costruito per allontanare Orlando dal duello con Ruggero, giunge a buon fine, distanziando il paladino dal campo di battaglia:

⁶⁷ In. II, i, 74.

⁶⁸ In. II, xvii, 36.

⁶⁹ In. II, xxx, 40.

⁷⁰ In. II, xxxi, 34.

⁷¹ In. II, i, 4.

⁷² In. III, i, 3.

Incontinenti il falso incantatore
Formò per sua mal'arte un grande ingano:
e' molta gente finse con romore
che fato ha ne' Christian soperchio danno;
nel megio sembra Carlo Imperatore,
chiamando "Aiuto!Aiuto" con affanno,
et Oliver legato ala cathena
un gran gigande trasinando il mena.

Renaldo a morte là pareva ferito,
passato d'un troncon a megio il peto;
e' cridava: «Cugin, a tal partito
me lassi trassinar con tal dispeto?».
Rimase Orlando tuto sbigotito,
mirando tanto oltragio al suo conspetto,
poi tuto 'l viso tinse come un foco:
per la grande ira e' non trovava loco.

[...]

Del conte Orlando, il qual avea seguito
Quel falso incanto (sì comm'io vi disse)
Ove sembrava Carlo a mal partito.
Parea ch'avanti a lui ciascun fugisse
Tremando di paura e sbigotito,
sin che fòr gionti al mar in sul'harena,
poco lontani ala selva d'Ardena.

Di verde lauro quivi era un boschetto
Cinto d'intorno d'acqua di fontana,
ove disparve il popol maledeto:
tuto andò in fumo come cosa vana.
Ben se stupite il Conte, vi prometto,
per quela meraviglia tanto istrana,
e sete avendo per la gran calura,
entrò nel bosco in sua mala ventura⁷³.

Atalante riesce a creare incantesimi potenti, come la costruzione del giardino che nasconde Ruggero:

Questo ha un giardin al monte edificato
Qual ha di vetro tuto intorno il muro,
sopra un saxo tanto alto e rilevato
che senza tema vi può star sicuro;
tuto d'incercio è quel saxo tagliato,

⁷³ *In. II, xxxi, 34-44.*

ben che sia grande a meraviglia e duro.
Dagli spirti d'Inferno tuto quanto
Fo in un sol giorno fato per incanto⁷⁴.

Gli incantesimi di Malagise, al contrario, sono miseri, emulabili da personaggi poco importanti e molto spesso finiscono per mettere nei guai anche lo stesso negromante. Nell'episodio del falso Gradasso, per esempio, Malagise riuscirà con l'inganno a condurre Rinaldo nel giardino di Angelica, ma non potendo convincerlo a giacere con la fanciulla, sarà poi causa del suo arrivo a Rocca Crudele e dovrà egli stesso trovare una soluzione per impedire la morte del paladino. I tre oggetti "magici" consegnati ad Angelica dal mago cristiano («una corda di laci ad ogni palmi ragropata»; «una gran lima che segava sorda» e «uno alto pan di cera impegolata»⁷⁵) di magico possiedono in realtà molto poco, soprattutto se messi a confronto con i grandi incantesimi di Atalante.

Malagise, dunque, nell' *Inamoramento* emerge come un mago di seconda categoria. O meglio, rovesciando i ruoli, Atalante vince facilmente un posto d'onore. Non è difficile comprendere che probabilmente questa legittimazione profonda di Atalante, realizzata attraverso il confronto con un personaggio a lui affine, derivi dal suo essere saldamente legato alla figura di Ruggero, destinato a diventare il capostipite degli estensi. Come scrive Julia M. Kisacky, Atalante è «Rugiero's protector, whose paternal love for Rugiero makes him a sympathetic and very human character»⁷⁶. È vero che nell'*Inamoramento* la funzione encomiastica non è davvero rilevante ed è soltanto di facciata, ma è anche vero che l'astrologia nell'*Inamoramento* risulta credibile perché legata alle sorti del paladino estense. Se cioè non c'è la volontà da parte dell'autore di mettere in cattiva luce Malagise, quantomeno c'è la volontà di mettere in buona luce i maghi e gli indovini che ruotano attorno alla figura di Ruggero, capostipite degli Estensi.

Boiardo deve poter far credere al suo pubblico e al suo signore che ciò che nel poema si dice su Ruggero sia vero. Si prenda per esempio un altro sacerdote astrologo del poema: il re di Garamantha e sacerdote di Apollo.

⁷⁴ *In.* II, iii, 27-28.

⁷⁵ *In.* I, ix, 10.

⁷⁶ J.M. Kisacky, *Magic in Boiardo and Ariosto* cit. p. 51.

Era in consiglio il Re di Garamantha,
qual era sacerdote di Apollino:
sagio (e' deli ani avia più de nonanta),
incantator, astrologo e indivino.
Nela sua terra mai non nacque pianta,
però ben vede il ciel a ogni confino:
aperto è il sua paese a gran pianura,
lui numera le stelle e 'l ciel misura⁷⁷.

Il re di Garmantha introduce per la prima volta il personaggio di Ruggero, ne canta la straordinaria forza e ne invoca la presenza al servizio di Agramante. Non sappiamo se la sua profezia riguardo alla sconfitta dell'esercito africano si avvererà (anche se indubbiamente era questo lo scioglimento voluto da Boiardo), ma sappiamo che possiamo credere alle parole del profeta riguardo allo straordinario valore di Ruggero:

[...]
Nel regno tuo dimora un paladino
che di prodeza in terra non ha pare:
comme ho veduto per astrologia,
il miglior homo è lui ch'al mondo sia⁷⁸.

È infatti Boiardo stesso a invitarci a credere attraverso due espedienti. Da un lato (come succede anche con la profezia di Atalante) è la sua stessa voce, la voce dell'autore, a dare conferma della profezia. Alla fine del primo libro e all'inizio del secondo :

[...]
Ché dil novo Rugier quivi si canta,
qual fo d'ogni virtù il più perfeto
di qualunque altro ch'al mondo si vanta⁷⁹.

Vöi odireti la inclyta prodeza
e le virtù d'un cor peregrino,
l'inenita possanza e la bellezza
ch'ebbe Rugier il terzo paladino
[...]⁸⁰.

⁷⁷ *In.* II, i, 57.

⁷⁸ *In.* II, i, 69.

⁷⁹ *In.* I, xxix, 56.

Dall'altro la credibilità dell'astrologo viene confortata da un fatto inopinabile, ovvero la morte profetizzata dello stesso sacerdote:

Non fo più longo il termine, o più corto
come avia deto quel vechio scaltrito:
nel tempo ch'avea detto cade morto
[...]»⁸¹.

Né Agramante e la sua corte né noi lettori, di fronte a un tale esempio di profezia avverata possiamo mettere in dubbio la credibilità del re di Garamanta.

[...]
Vegiendo morto il Re nanti al suo piede,
ciò che quel disse veramente crede⁸².

La legittimizzazione, del resto, è fondamentale perché al sacerdote di Apollo spetta la prima descrizione di Ruggero e ad Atalante «è affidato l'importante compito di profetizzare la gloriosa genealogia della dinastia estense (II, xxi, 56-59)»⁸³.

Entrambi dunque somigliano a quegli indovini del Quattrocento «accolti con uguale riverenza nei palazzi borghesi, nelle corti e nelle curie, consultati con ansiosa aspettazione da principi e papi»⁸⁴. E la diffidenza di alcuni loro uditori (Rodamonte, prima fra tutti) «riflette le frequenti polemiche rinascimentali intorno all'astrologia»⁸⁵.

L'unica forza a cui Atalante e il re di Garamantha si arrendono per necessità è il fato. Per il re di Garamantha il fato è rappresentato dal proprio destino, dalla propria morte; per Atalante dalla morte di Rugiero. Entrambi «lachrymando» («Poi ch'ebe il vechio Re cossì parlato,/ chinò la faccia lachrymando forte»⁸⁶; «E ciò vegiando prese a lachrymare»⁸⁷) accettano il destino che gli viene imposto:

⁸⁰ In. II, i, 4.

⁸¹ In. II, iii, 31-33.

⁸² In. II, iii, 33.

⁸³ D.A.Gras, *L'«Innamorato» tra meraviglioso e magico* cit. p. 278.

⁸⁴ C. Vasoli, *L'astrologia a Ferrara tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento*, in *La cultura delle corti*, cit. p.470.

⁸⁵ D.A.Gras, *L'«Innamorato» tra meraviglioso e magico* cit. p. 277.

⁸⁶ In. II, iii, 31.

⁸⁷ In. II, xxi, 53.

[...]

Poi ch'èbe il vechio Re cossì parlatò,
chinò la faccia lachrymando forte.
«Più son» dicìa «degli altri sventurato,
che conosco anci il tempo la mia sorte!»⁸⁸

Odendo questo il vechion Athalante,
però ch'era presente ale parole,
biastemava le stele tutte quante,
dicendo: «Il Ciel e la Fortuna vòle
che la fè di Macon e Trivigante
perda costui, ch'è tra 'Baroni un sole,
ch'a tradimento fia ucciso con pene.
Hor fia cossì, dapoi ch'esser conviene!»⁸⁹

Denise Alexandre Gras individua la differenza tra Malagise da un lato e Atalante e il re di Garamanta dall'altro in un diverso approccio all'astrologia e alla magia: «il re di Garamanta e Atalante, pur essendo incantatori e indovini, fondano la loro scienza profetica sull'astrologia, mentre Malagise non è astrologo ma puro “necromante”»⁹⁰. Se sicuramente nel rapporto tra magia e astrologia si delinea l'importante differenza tra i maghi del poema, si può forse ipotizzare che questa differenza nasca proprio dalla necessità di legittimare ciò che ruota attorno a Ruggero, ciò che è legato al paladino estense e ciò che di lui, in un modo o in un altro, profetizza avvenimenti futuri.

Qui la critica del lettore attento potrebbe nascere spontanea: se è vero che il confronto è tutto a favore di Atalante, è anche vero che alla fine, anche l'incantesimo del protettore di Ruggero si rivelerà inefficace, perché svelato dall'anello, «che fa ogni incanto al tuto vano»⁹¹. La risposta, come si vedrà oltre, è nell'ispirazione stessa del poema, individuabile fin dal titolo: la più potente forma di magia dell'*Innamoramento* non sta nella magia, artificiale, dei maghi (e delle fate), rese facilmente inoffensive, ma nel fiume dell'amore e nell'amore stesso, sentimento naturale in grado di muovere e tessere i fili e gli intrecci delle inchieste dei cavalieri.

⁸⁸ In. II, iii, 31.

⁸⁹ In. II, xvi, 53.

⁹⁰ D.A. Gras, *L'«Innamorato» tra meraviglioso e magico* cit. p. 278.

⁹¹ In. I, xiv, 43.

1.2 Le fate e i giardini

Fate e maghe rappresentano una costante all'interno dell'*Innamoramento de Orlando*. Molto più presenti e numerose rispetto ai maghi e ai personaggi magici maschili, le fate e le maghe si rifanno alla tradizione bretone e costituiscono una parte importante del respiro magico del poema.

I personaggi femminili magici dell'*Innamoramento* possono essere apparentemente distinti in due gruppi: da un lato le fate, figure soprannaturali dotate di straordinari poteri magici e appartenenti al folklore popolare; dall'altro le maghe o "incantatrici" i cui poteri provengono invece da formule o pratiche negromantiche. Apparterrebbero al primo gruppo, perché definite dall'autore come tali, la Fata Nera e la Fata Bianca, la Fata Alcina, Morgana, Febosilla, Silvanela, la Fata della Fonte e le Naiadi del Fiume del Riso. Al secondo Dragontina e Falerina, nonché figure più umane quali Angelica e Fiordelisa.

In realtà, «è tipica dell'*Orlando Innamorato* la confusione tra maghe e fate, e addirittura tra queste e donne normali»⁹². Se è vero infatti che ci sono incantatrici che mai vengono definite fate (Dragontina e Falerina per esempio), è anche vero che le dinamiche delle loro vicende sono simili a quelle delle altre protagoniste fatate del poema. Secondo lo schema morganiano o melusiniano⁹³ della fata che, per amore o incantesimo, si mescola con un mortale, anche Dragontina e Falerina corrispondono, con le dovute modifiche boiardesche, alla classificazione prevista da Laurence Harf-Lancner. Non solo nei meccanismi di attrazione o inganno dei cavalieri, ma anche nei luoghi e nelle costanti circostanziali: la modalità d'incontro tra il mortale e l'essere soprannaturale, la prima apparizione dello stesso essere e i luoghi incantati⁹⁴. A cambiare dunque sono i termini e le definizioni: non Fate, ma «dongiela»⁹⁵ o «damigella»⁹⁶ che agisce «per nigromancia»⁹⁷ nel caso di

⁹² D.A.Gras, *L'«Innamorato» tra meraviglismo e magico* cit. p. 283.

⁹³ Cfr. L. Harf-Lancner, *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003; L.Harf Lancner, *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1984.

⁹⁴ Sulla relazione tra i parametri individuati da Harf-Lancner e le fate nell' *Innamoramento de Orlando* cfr. F. Conselvan, *Condannati al Paradiso. Le fate nell'«Innamoramento de Orlando»*, Tesi di laurea in Letteratura italiana, Università di Ferrara, 2010/2011.

⁹⁵ *In.* I, vi, 44.

⁹⁶ *In.* I, ix, 70.

⁹⁷ *In.* I, ix, 73.

Dragontina; «bruta incantatrice»⁹⁸ e «dama [...] che sapea de ingani e frode ogni mistero»⁹⁹ nel caso di Falerina. Per il resto, “fata” e “incantatrice” sono due termini che Boiardo utilizza dunque all’interno del poema senza una distinzione precisa.

Una distinzione, almeno in parte, più nitida si può individuare invece nel rapporto tra le fate e le donne che conoscono la magia quali Angelica e Fiordelisa. Non tanto nelle definizioni, che spesso sono simili. Angelica è più volte definita «incantatrice»¹⁰⁰ e soprattutto nella prima parte del poema il suo personaggio presenta tratti magici profondi che tenderanno via via a scomparire nel corso della vicenda. Anche Fiordelisa dimostra fin dalla sua prima apparizione di essere a conoscenza della magia e degli espedienti per fermarla:

La damigella che il parlar intese,
lasia cader il cristal che avea in mano:
un sì gran foco nel ponte se acese
che il volervi passar sarebe vano.
L'altra dongella ben quel'acto intese,
et ambi i cavalier prese per mano
(L'altra dama, dico io, di Brandimarte
Che scia di questa ogni malicia et arte)¹⁰¹.

Conosce i giardini e in più casi guida i cavalieri all’interno di spazi incantati (I, ix, 71; III, vii, 7-55). Ad essere nettamente diversa, dunque, è però la lunghezza delle vite e in questo caso è Boiardo stesso a tracciare una linea di confine precisa. A proposito della fata Febosilla, il poeta di Scandiano scrive:

Perché una Fata non può morir mai
sin che non gionge il giorno del iudicio,
ma ben nela sua forma dura assai
mille anni o più, sì com'io hagio indicio
[...] ¹⁰².

⁹⁸ In. II, iv, 6.

⁹⁹ In. I, xvii, 7.

¹⁰⁰ «Ribalda incantatrice» (I, i, 34) «Piena de inganni e de ogni falsitade,/ e sapea tute le incantatione» (I, i, 37); «Cavalier, in quel girone/ stava una meretrice iniqua e prava,/ piena di frode e de incantatione» (I, xx, 43).

¹⁰¹ In. I, ix, 70. Su Fiordelisa cfr. anche In. III, vii, 33 e D.A.Gras, *L'«Innamorato» tra meraviglioso e magico* cit. p. 288.

¹⁰² In. II, xxvi, 15.

Quest'immortalità delle fate così descritta da Boiardo viene confermata indirettamente anche dalla fata custode della armi di Ettore poiché, avendo curato lei stessa Enea, è evidente che questo le conferisce una durata di vita prodigiosa e ben al di sopra della vita umana¹⁰³.

Per il resto, tra donne e fate, gli elementi in comune sono molti. Si nota innanzitutto una comunanza di descrizioni tra donne, maghe e fate. La bellezza delle fate boiardesche non differisce da quella delle altre donne del poema. Certo, in nessun caso si tratta di una bellezza descritta nei particolari, ma piuttosto sorvolata in una serie di tratti perlopiù stereotipati: «Con gentil sembiante»¹⁰⁴, «la sua faccia bella»¹⁰⁵, «a meraviglia bela»¹⁰⁶, «ed esse è bela»¹⁰⁷, «quela bela Fata»¹⁰⁸. Termini e descrizioni utilizzate allo stesso modo anche per le donne umane del poema (Angelica, per esempio, è definita «in viso tanto bella»¹⁰⁹, Fiordelisa «che tanto cara gli è quanto era bela»¹¹⁰). Se la Fata Febosilla liberata da Brandimarte è descritta «a meraviglia bela», si ritrova la stessa formula adattata anche a Fiordelisa (II, xvi, 8), Lucina (II, xix, 54) e Doristela (II, xxv, 23). Morgana viene raffigurata come «tanto soave e con sì bela vista / che ralegrata avrebe ogni alma trista»¹¹¹. Angelica, in una formula quasi a ricalco della precedente, «con vista alegra e con un riso/ da far innamorare un cor di saxo»¹¹².

E lo stesso vale per gli abiti e i colori. Morgana, i suoi abiti e i suoi animali sono descritti come bianchi: «il vestimento candido»¹¹³, «lui come neve è bianco tutto quanto»¹¹⁴, «una cuciarella tutta bianca»¹¹⁵. La Fata Febosilla, tornata in forma umana, «tuta di bianco se mostrò vestita»¹¹⁶ e anche la Fata Bianca, madrina di

¹⁰³ Cfr. D.A.Gras, *L'«Innamorato» tra meravigliso e magico* cit. p. 282.

¹⁰⁴ *In.* I, ix, 69.

¹⁰⁵ *In.* I, xii, 31.

¹⁰⁶ *In.* II, xxvi, 16.

¹⁰⁷ *In.* I, xxii, 57.

¹⁰⁸ *In.* II, xxvi, 19.

¹⁰⁹ *In.* I, i, 45.

¹¹⁰ *In.* I, 51.

¹¹¹ *In.* II, viii, 42.

¹¹² *In.* I, i, 23.

¹¹³ *In.* II, viii, 43.

¹¹⁴ *In.* I, xxii, 58. Cfr. A.Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Innamoramento de Orlando»*, cit. p. 633: «bianchi sono sempre gli animali magici connessi con i racconti morganiani».

¹¹⁵ *In.* I, xxv, 2.

¹¹⁶ *In.* II, xxvi, 16.

Grifone, è vestita «di bianco, candida e polita»¹¹⁷. Ma se il bianco è «il colore proprio delle fate bretoni»¹¹⁸, Boiardo veste di bianco anche la stessa Fiordelisa (II, xvi, 8).

Le fate boiardesche, dunque, non si riconoscono per una maggiore o più magica bellezza: al contrario, ciò che emerge dal poema, è l'assenza quasi totale (un'eccezione si trova nella figura di Mandricardo, che merita però un'analisi a parte) di cavalieri che acconsentono a unirsi a loro, dimenticando il mondo umano. Se questo avviene – e in rarissimi casi si tratta di un'unione erotica – è quasi sempre per ragioni magiche, come nel caso del calice di Dragontina o delle Naiadi del Fiume del Riso. Al contrario delle donne, capaci di scatenare guerre e interrompere consigli solo grazie alla loro bellezza, le fate boiardesche non hanno *appeal* sui cavalieri del poema, sono svuotate del loro carattere essenzialmente erotico. Per attrarre i cavalieri e trattenerli nei loro giardini devono agire con la magia e l'inganno. Così farà Dragontina con i cavalieri, così farà Morgana con il bel Ziliante, così farà Alcina con Astolfo.

L'idea medievale, individuata da Laurence Half-Lancner, delle «*fées amantes*»¹¹⁹ scompare nell'*Innamoramento*. Restano certamente tratti morganiani e melusiniani ma non nel rapporto tra le fate e gli umani. Qui, forse in linea con la visione boiardesca dell'amore quale sentimento naturale, l'amore è solo tra mortali. L'amore con le fate non è ammesso se non, escluso il caso di Mandricardo, come opera di magia e di forzatura.

È però nel loro contributo alla creazione dei cavalieri che queste fate assumono un ruolo importante nella nostra analisi delle strutture profonde del poema. La non casualità della loro presenza in episodi precisi del poema è legata al ruolo che le fate acquisiscono nella definizione dei personaggi principali. È cioè in funzione dei protagonisti che queste fate si definiscono. Si potrebbe dire, come vedremo, che tutto tende a dimostrare la superiorità di Orlando su Ranaldo, in quanto incarnazioni dello scontro tra il cavaliere cortese obbediente ad Amore e il cavaliere che rifiuta l'amore e per questo viene punito¹²⁰. O che i giardini e le fate

¹¹⁷ In. III, 40.

¹¹⁸ D.A.Gras, *L'«Innamorato» tra meraviglioso e magico* cit. p. 283.

¹¹⁹ L. Harf-Lancner, *Les fées au moyen âge. Morgane et Mélusine, la naissance des fées*, cit. p.34.

¹²⁰ Una prima analisi in questo senso si trova in C. Montagnani, *Introduzione*, in «*Andando con lor dame in aventura*». *Percorsi estensi*, Galatina, Mario Congedo Editore, 2004, pp. VII-XXVII.

siano segni di battesimo rituale di altri cavalieri impegnati a trovare una propria investitura.

La prima fata del poema è Dragontina, maga che agisce «per nigromancia»¹²¹ e che costringe i cavalieri che colleziona a vivere in un perenne stato di oblio. «Con dolcie favella» e «con un viso humano»¹²², la fanciulla invita gli eroi a bere l'acqua del fiume «che tira l'omo fuor di sentimento»¹²³. L'effetto del «felice liquore»¹²⁴ viene descritto dettagliatamente in relazione ad Orlando:

[...]

Comme ha bevuto, non fa longo stalo
Che tuto è tramutato a quel ch'egli era,
né scià perché qui venne o comme o quando,
né si egli è un altro o si egli è pur Orlando.

Angelica la bella gli è fugita
Fuor dela mente, e lo infenito amore
Che tanto ha travagliata la sua vita;
Non se ricorda Carlo Imperatore.
Ogni altra cosa ha de il pecto bandita,
sol la nova dongiela gli è nel core;
non che di lei se sperì aver piacere,
ma sta soggetto ad ogni suo volere¹²⁵.

È dunque attraverso la perdita del sé, dei propri valori e dei propri amori che i cavalieri boiardeschi finiscono prigionieri inconsapevoli del giardino della fata. Divengono «smemorati»¹²⁶, «fuor di sentimento», prigionieri felici di un eterno paradiso senza tempo. Perdono in poche parole la loro umanità¹²⁷, allo stesso

¹²¹ *In.* I, ix, 73.

¹²² *In.* I, vi, 44.

¹²³ *In.* I, xiv, 38.

¹²⁴ *In.* I, x, 6.

¹²⁵ *In.* I, vi, 46.

¹²⁶ «Son tuti insieme li altri smemorati» (*In.* , I, ix, 74) ; «Né se curi al presente smemorare» (*In.* , I, x, 4); «L'ha Dragontina ad arte smemorato» (*In.* , I, xiv, 35).

¹²⁷ Si noti l'importanza del termine "humano", utilizzato anche per la fata Falerina: è la finta umanità delle fate che in questi casi attira i cavalieri. Se "umano" significa infatti "dolce, benigno, amabile" (cfr. D. Trolli, *Il lessico dell' «Inamoramento de Orlando» di Matteo Maria Boiardo*, Milano, Edizioni Unicopli, 2003, p. 301) è anche vero che in questo ambiente soprannaturale l'utilizzo del termine potrebbe riferirsi anche ad un atteggiamento umano utilizzato dalle fate per attirare i cavalieri. In un universo romanzesco in cui le fate perdono quasi completamente il loro erotismo tipico della tradizione, è eloquente come una delle forme di attrazione sia costituita propria da una

modo in cui la Circella della storia dipinta sulla loggia del palazzo di Dragontina toglie l'umanità ai compagni di Ulisse, trasformandoli in bestie:

[...]
Questa ciascuno ala sua ripa invita,
poi li fa tutti in bestie tramutare.
La forma umana si vedìa rapita:
chi lupo, chi liono, chi cingiale,
chi diventa orso e chi grifon con l'ale¹²⁸.

Il ruolo di esca per attrarre i cavalieri non è qui costituito dal cervo bianco, come nei tradizionali racconti morganiani, ma da una coppa di cristallo «lucida e pulita». È dunque su questa, insieme alla «dolcie bevanda»¹²⁹, che poggia la magia di Dragontina. Sarà infatti lo stesso calice a creare la seconda delle sue magie, ovvero la creazione del fuoco, quando all'arrivo di Astolfo e Fiordelisa, la fata si scoprirà scoperta:

La damigella che il parlar intese,
lasia cader il cristal che avea in mano:
un sì gran foco nel ponte se acese
che il volervi passar sarebe vano
[...]¹³⁰.

Sorvolate a grandi linee le dinamiche della fata e del suo potere, si nota come in questo primo giardino ad uscirne vincitore indiscusso sia Orlando. Altri due cavalieri potrebbero riuscire nell'impresa: Astolfo e Rinaldo. Astolfo quando, guidato da Fiordelisa, giunge al giardino già a conoscenza della magia della fata:

[...]
«Ahi!» disse Astolpho «ria, falsa putana,
ché l'arte tua malvagia è pur fenita!

simulazione di "umanità" da parte di esseri soprannaturali. Per Dragontina, «falsa dama»¹²⁷, per ben due volte Boiardo pone l'attenzione sul suo finto atteggiamento umano: «con un viso humano»¹²⁷ e «con gentil sembante, in voce humana»¹²⁷. E più avanti sarà invece Falerina ad ingannare i cavalieri «con falsa vista e con parlar humano»¹²⁷. L'unica vera "umanità" presente nell'episodio di Dragontina sarà invece quella di Angelica, la sola portatrice di un reale «viso humano» e non a caso la fanciulla che riuscirà a liberare i cavalieri dall'incantesimo (In. , I, xiv, 43).

¹²⁸ In. I, vi, 50.

¹²⁹ In. I, x, 6.

¹³⁰ In. I, ix, 70.

Morir convienti, tientene ben certa,
ché la tua fraude al tuto è scoperta!»¹³¹

L'eroe, anche per il suo status di personaggio mai vincitore, finirà fuggiasco e inseguito da Orlando, ancora sotto l'incantesimo di Dragontina («Il Conte de niente non l'ascolta,/né se ricorda vederlo altra volta»¹³²). Rinaldo, invece, potrebbe risultare vincente in un susseguirsi di eventi che merita un'analisi più accurata. Il cavaliere non sarà mai prigioniero di Dragontina, ma si caratterizzerà nei confronti del giardino come un eroe mancato.

È al canto XI del primo libro, appena uscito da Rocca Crudele, che Rinaldo scopre per la prima volta l'esistenza del giardino di Dragontina grazie a Fiordelisa e alle sue parole:

[...]
Così da lei intese la novella
de il fiume che non lassa ricordare,
e il tuto li contò de ponto in ponto,
come Orlando con li altri li fo gionto.

Intende che la dama che parlava
è quella che partì da Brandimarte.
Renaldo strettamente la pregava
che lo voglia condor là in quella parte,
e prometteva in sua fede e giurava
che faria tanto, o per forza o per arte,
o combatendo, o simulando amore,
che traria quei Baron tutti di erore.

Vedea la dama quel Baron adato,
e di persona sì ben intagliato
che aconcio li pareva a ogni gran fato;
et era anchora non vilmente armato
[...]¹³³.

Potenzialmente, dunque, Rinaldo potrebbe distruggere il giardino. Ed è lo stesso eroe ad elencare ben quattro espedienti possibili per la liberazione dei cavalieri: «o per forza o per arte,/ o combatendo o simulando amore». L'eccesso

¹³¹ *In.* I, ix, 69.

¹³² *In.*, I, ix, 77.

¹³³ *In.*, I, xi, 51.

di fiducia nelle proprie capacità verrà totalmente disillusa. Non solo nessuna delle quattro modalità di azione si rivelerà utile, ma a Rinaldo Boiardo non darà nemmeno la possibilità di provare a mettere in atto il proprio valore. Nonostante Fiordelisa lo ritenga «di persona sì ben intagliato/che aconcio li pareva a ogni gran fato», Rinaldo non potrà confermare la propria prodezza. Si perderà in una serie di avventure, novelle e duelli e arriverà troppo tardi. Solo al canto XVII i due giungeranno infatti nel giardino di Dragontina, quando ormai anche il lettore, pur in una dilatazione acronica dei tempi da “illusionismo boiardesco”¹³⁴, sa che il giardino è già stato distrutto da Orlando con l’aiuto di Angelica:

Sì che nel fin pur se pose a camino
Con la dongiella e con quei cavalieri;
sempre ne vano, da sira al matino,
per piano e monte e per strani sentieri,
e dela selva già sono al confino,
dove solea vedersi el bel verzieri
di Dragontina sopra ala fiumana,
che hora è disfato, e tuto è tera piana.

Come io vi disse, il giardin fu disfato,
e il bel palagio e il ponte e la rivera,
quando fo Orlando con quel’altri tratto;
ma Fiordalisa a quel tempo non vi era
e però non sapea di questo facto,
e travar Brandimarte ella si spiera,
e con lo aiuto de il figliol de Amone
tarlo con li altri fuor dela pregione¹³⁵.

[...]

E l’un con l’altro insieme ragionando
Compreser che e Baron eran campati
E che quel cavalier è il conte Orlando,
che faccia colpi sì desteterminati;
ma non sàno stimare o come o quando
e con qual modo e’ siano liberati¹³⁶.

¹³⁴ Scrive Marco Praloran: «La narrazione dell’*Innamorato* vive così una profonda e assoluta condizione di *acronia*. Eppure ce ne accorgiamo soltanto se cerchiamo di distendere su una superficie piana le varie *fabulae* per confrontarle tra loro. [...] Il flusso temporale perde i suoi valori oggettivi e si combina quasi “affettivamente” ai vari personaggi». Cfr. M. Praloran, «*Maraviglioso artificio*». *Tecniche narrative e rappresentative nell’“Orlando Innamorato”*, cit. p. 73.

¹³⁵ *In.* I, xvii, 49-50.

¹³⁶ *In.* I, xvii, 57.

Rinaldo esce dunque da quest'episodio come un cavaliere fallito, come colui che avrebbe potuto distruggere il giardino ma che giunge troppo tardi. Un eroe mancato messo in ombra dal valore del cugino Orlando, il cui nome è più volte evocato pur se assente. A salvare i nove cavalieri imprigionati nell'oblio da Dragontina saranno infatti Angelica, grazie all'anello «che fa ogni incanto al tutto vano»¹³⁷, e Orlando che, grazie allo stesso anello, libererà gli altri paladini:

[...]

Hor Dragontina fa lamenti insani,
che vede il suo giardin esser perduto.
Lo anel tuti e soi incanti facea vani:
sparve il palagio, e mai non fo veduto,
lei sparve, e il ponte, e il fiume con tempesta.
Tuti e baron restarno ala foresta¹³⁸.

È dunque Orlando ad emergere come vittorioso. E il fatto che il cavaliere distrugga il giardino con l'aiuto di Angelica non toglie prestigio all'impresa: il mondo di Boiardo è un mondo in cui le dinamiche tradizionali subiscono delle variazioni non irrilevanti. Quando infatti «cambiano le ragioni dell'agire maschile, si modifica parecchio anche il comportamento femminile, e l'*Innamoramento* boiardesco è il luogo dove si produce questo particolare cambiamento»¹³⁹.

Si noti inoltre il parallelismo con Rinaldo, che, a sua volta, avrebbe potuto liberare il giardino grazie all'aiuto di Fiordelisa. I due eroi, dunque, agiscono a specchio, entrambi con l'aiuto di una fanciulla un po' maga: ma se Orlando, innamorato, coglie l'aiuto di Angelica e porta a buon fine l'impresa, Rinaldo, non innamorato, non sarà altrettanto abile e perderà, machiavellicamente parlando, le occasioni presentate dalla Fortuna.

Lo scacco è forse ancora più marcato dal racconto della novella di Tisbina, Iroldo e Prasildo. È Fiordelisa che narra la vicenda a Rinaldo mentre si incamminano alla ricerca dei nove cavalieri. Anche qui, e forse non casualmente, il racconto del giardino di Morgana ha al centro una fata generatrice di oblio:

¹³⁷ *In.* I, xiv, 43.

¹³⁸ *In.* I, xiv, 47.

¹³⁹ C. Montagnani, «Le brave ragazze vanno in Paradiso, le cattive ragazze vanno dove vogliono: donne e viaggi nella letteratura cavalleresca» in *Letteratura adriatica. Le donne e la scrittura di viaggio*. Atti di convegno a cura di Eleonora Corriero, Ed. Digitale del CISVA, 2011, pp. 51-61, p. 52.

Oltra di ciò, quando pur gionto sia,
era quella Medusa una dongella
che al Tronco dil Tesor stava al'ombria;
chi prima vede la sua facia bella,
scòrdassi la cagion dela sua via;
ma chionque la saluta o li favella,
e chi le tocca, e chi le sede a lato,
al tuto scorda de il tempo passato¹⁴⁰.

Anche qui, pur se in vesti diverse, c'è l'aiutante¹⁴¹ dell'eroe: non una fanciulla, ma un «palmier canuto»¹⁴² che illustra nei dettagli al cavaliere gli espedienti per uscire dal giardino sano e salvo e non «sbigotito nela mente»¹⁴³. L'innamorato Prasildo, a differenza di Ranaldo, riuscirà nell'impresa e sconfiggerà Medusa grazie all'amore per Tisbina. Nel confronto con il personaggio della novella, dunque, l'alone attorno a Ranaldo si intensifica ulteriormente.

È dunque Orlando il paladino vincente o quantomeno quello che Boiardo ci fa percepire come meno perdente.

Se si procede nell'analisi delle altre fate, ci si accorge che anche in altri casi le figure fantastiche sono da mettere in prospettiva con i personaggi che giungono nei loro giardini. Nel verziere di Falerina accade esattamente quello che è avvenuto nel giardino di Dragontina. Ancora una volta Ranaldo non coglierà le occasioni e si confermerà un eroe mancato. La prima descrizione della maga Falerina e del giardino di Orgagna è affidata alle parole di Iroldo. È infatti il protagonista della novella, trasmutato in personaggio del poema, che racconta a Ranaldo ciò che avviene nel regno di Orgagna:

E come volse la Fortuna prava,
nel paese de Orgagna io fo' arivato.
Una dama quel regno governava
[...]
La dama che quel regno aveva in mano
sapea de ingani e frode ogni mistero:
con falsa vista e con parlar humano

¹⁴⁰ *In.* I, xii, 31.

¹⁴¹ Cfr. V. Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.

¹⁴² *In.* I, xii, 32.

¹⁴³ *In.* I, xii, 34.

dava recepta ad ogni forastiero.
Poi che era gionto se adoprava invano
indi partirsi, e non vi era pensiero
che mai bastasse di poter fugire;
ma crudelmente convenìa morire,

però che la malvagia Falerina
(che cotal nome ha quella incantatrice
che hora de Orgagna se apella Regina)
have un giardino nobile e felice;
fossa nol cingie, né seppe di spina,
ma un saxo vivo intorno fa pendice
e sì lo chiude de una centa solla
che entro passa non pote chi non volla.

Aperto è il saxo verso il sol nascente
dove è una porta troppo alta e soprana ;
sopra alla soglia sta sempre un serpente
che di sangue se pascie e carne humana.
A quisto date son tutte le gente
che sono prese in quella terra strana:
quanti ne gionge, prende ciascuna hora,
e là li manda e il drago li divora¹⁴⁴.

È dunque Ranaldo il primo a venire a conoscenza del giardino e il primo ad avere l'occasione di liberarlo. E la sua intenzione iniziale, dopo la liberazione di Iroldo e di Fiordelisa e le conseguenti e tradizionali conversioni, è proprio quella di distruggere il «Giardino, qual fato ha tante gente dolorose»:

Esso dapoi con bel parlare expose
che egli intendeva de andare al Giardino
qual fato ha tante gente dolorose,
e con lor se consiglia de il camino;
ma la dongiella subito rispose :
«Da tal pensier te guarda Dio divino!
Non potresti acquistar altro che morte,
tanto è lo incanto a meraviglia forte!

Io hagio un libro dove sta depinto
tuto il giardino a ponto e con misura
[...]»¹⁴⁵.

¹⁴⁴ *In. I, xvii, 6-9.*

¹⁴⁵ *In. I, xvii, 38-39.*

La presenza del libro e della descrizione del giardino di Falerina sono due particolari non trascurabili. Da un lato perché l'esistenza del verziere di Falerina viene in questo modo svelata prima della sua reale comparsa nell'intreccio narrativo, che avverrà ben quattordici canti dopo (*In. II, i, 50 ss.*)¹⁴⁶. Si crea un climax di *suspense* narrativa che appartiene a quel "maraviglioso artificio" così ben individuato da Marco Praloran¹⁴⁷. Dall'altro perché anche Orlando verrà a contatto con il libro che descrive il giardino, ma come si vedrà, ne farà un uso totalmente diverso.

Rinaldo, dunque, si lascia convincere da Fiordelisa ad abbandonare l'impresa per cercare di salvare Orlando e i nove cavalieri:

«Se pur ha' voglia di mostrar ardire
e di provare un'altra novitate,
assai fia meglio con meco venire
a fare una opra di molta pietate,
come altra fiata io t'ebe ancor a dire:
e tu me promettesti in veritate
venir con meco et esser mio campione,
per trar Orlando e li altri de pregione».

Stete Rinaldo un gran pecio pensoso
e nulla ala dongiella respondia,
perché entrar al giardin meraviglioso
sopra ogni cosa de il mondo desia;
e non è fato il Baron pauroso
de il gran periglio che sentito avia,
ma la difficoltà, quanto è maggiore,
più li par grata e più digna de honore.

Dal'altra parte la promessa fede
ala dongiella, che la ricordava,
forte lo strenghe, e quella hora non vede
che il trovi Orlando che cotanto amava.

¹⁴⁶ Cfr. F. Conselvan, *Condannati al Paradiso. Le fate nell'«Innamoramento de Orlando»*, Tesi di laurea magistrale in Letteratura italiana, Università di Ferrara, 2010/2011.

¹⁴⁷ Scrive Praloran: «Boiardo gioca coi suoi fili dell'intreccio e un po' come un giocoliere coi suoi piatti; naturalmente egli può far girare un piatto alla volta, poi corre al successivo e poi ad un altro ancora e magari ad un altro, ma poi torna rapidamente al primo nel momento in cui sta ancora girando per imprimergli una nuova forte spinta. L'immagine è forse in grado di rappresentare la tecnica virtuosistica boiardesca che vive prima di tutto nello sforzo di non far perdere tensione ai singoli fili dell'*entrancement*». Cfr. M. Praloran, «*Maraviglioso artificio*». *Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando Innamorato»*, cit. p. 60.

Oltra di questo, ben certo si crede
un'altra volta, comme desiava,
a quel giardino soletto venire,
et entrar dentro, e conquistarlo, e ussire¹⁴⁸.

La beffa nei confronti di Rinaldo è doppia, se non tripla: non solo Orlando si libererà da solo; non solo sarà Orlando a distruggere il giardino di Dragontina, ma sarà lo stesso Orlando a distruggere anche il verziere di Falerina. La bella e terribile Angelica manderà infatti Orlando nel giardino di Orgagna per allontanare il paladino dal campo di battaglia e dal duello con il cugino Rinaldo, palesemente in svantaggio rispetto al cugino e in totale balia della sua furia di amore:

[...]
Il Conte ad ambe mano anco minava
per tagliar quel Baron tuto a traverso;
e ben poteva usar di cotal prove:
Renaldo è comme morto e non se move.

Quel colpo sopra a lui già non dissese,
ché Angelica ala zufa era presente:
Lei tenne il Conte e per il brazo il prese,
et a lui volta, con faza ridente,
disse: [...]

«Prendi la strada per questa campagna,
né te curar de indugia né de pòssa,
sin che sei gionto nel regno de Orgagna,
là dove troverai mirabil cosa,
ch'una Regina piena di magagna
(cossì Dio ne la faccia dolorosa!)
ha fabricato un giardin per incanto ,
per cui distruto è il regno tuto quanto.

Perché ala guarda del falso giardino
dimora un gran dragon in sula porta,
qual ha diserto intorno a quel confino:
tuta la gente del paese è morta,
né passa per quel regno peregrino,
né dama, o cavalier ala sua scorta,
che non sian presi per quelle contrate
e dati al drago con gran crudeltate.

¹⁴⁸ *In. I, xvii, 46-48.*

Ond'io te preso, se me porti amore,
come ho veduto per experienza,
che questa doglia me levi del core,
dela qual più non posso aver soffrenza.
E sciò ben che cotanto è il tuo valore,
e 'l grande ardir e l'alta tua potenza,
che aben ch'il fato sia pericoloso,
pur nela fin serai vitorioso»¹⁴⁹.

Con un intento forse un po' canzonatorio, dunque, Boiardo si prende bonariamente gioco di Rinaldo e lo disegna come un eroe che, scegliendo il disamore, non è più in grado di cogliere le occasioni e di ponderare i momenti giusti per le sue imprese. In un gioco di riflessi irriverenti, Rinaldo verrà salvato (per la seconda volta) dall'odiata Angelica che, allontanando Orlando dal campo di battaglia, lo condurrà direttamente a concludere l'impresa originariamente destinata al cugino.

La rinuncia di Rinaldo, la sua incapacità di cogliere le occasioni sarà dunque anche nel giardino di Falerina causa del suo insuccesso.

Osservando le dinamiche dell'arrivo di Orlando nel regno di Orgagna si possono individuare una serie di parallelismi con la vicenda del cugino. In entrambi gli episodi i due eroi sono affiancati da due cavalieri e una dama: nel caso di Rinaldo si tratta di Prasildo, Iroldo e Fiordelisa; nel caso di Orlando di Grifone, Aquilante e Origille. Sia Fiordelisa che Origille vengono immediatamente riconosciute dai due cugini:

[...]
Guarda Renaldo al palafreno amblante
e ben cognobe, quel Baron sereno,
che la meschina è quella damigella
che gli contò de Hiroldo la novella¹⁵⁰.

[...]
Una dongiella, poco a quei davante,
era legata sopra a Brigliadoro;
palida in viso e trista nel sembiante
conduta è con quest'altri al rio martoro.

¹⁴⁹ *In.*, I, xxviii, 27-32.

¹⁵⁰ *In.* I, xvii, 25.

Horigilla è la dama, quella trista,
ben lei conobe il Conte a prima vista¹⁵¹.

Sia Orlando che Rinaldo liberano i prigionieri condotti a morte attraverso un duello con coloro che li accompagnano: Rinaldo ucciderà il gigante Rubicone, «tagliando gambe e braze tuttavia» e mettendo in fuga i nemici (I, xvii, 27-28); Orlando, allo stesso modo, «e gambe e teste e bracie manda al piano» e costringe gli avversari alla resa (II, iii, 56-57).

Da questa primo parallelo incontro-scontro con il giardino di Falerina (potremmo definirlo una specie di anti-giardino, anticamera al giardino) ad emergere come vincitore è sicuramente Rinaldo. L'uccisione del gigante Rubicone¹⁵², «superbo, bestiale e de gran possa»¹⁵³ è certamente l'atto più eroico compiuto nell'anti-giardino. Eroico a tal punto che verrà ricordato da Boiardo anche all'arrivo di Orlando nel giardino di Falerina, ben quindici canti dopo e nel momento in cui Orlando verrà scambiato per il cugino:

Il capitano fo il primo a fогire,
perché degli altri avea miglior ronzone;
e fugiendo, al compagno prese a dire :
«questo è colui che occise Rubicone!
E' tutti quanti ce farà morire,
se Dio non ce dà aiuto et il sperone!
Tristo colui ch'a quel brando s'abbate:
gli homini e l'arme taglia come un latte!»¹⁵⁴

Lo scambio di persona tra Orlando e Rinaldo se da un lato rende merito al figlio di Amone, dall'altro sottolinea ancora di più il mancato proseguimento dell'impresa. Di fronte ad una fanciulla che esorta un paladino ad allontanarsi dal pericolo, sarà solo Rinaldo a posticipare l'impresa. Orlando la porterà a buon fine, rubando al cugino lo scalpo del vincitore e rendendolo nuovamente un eroe mancato.

Si notino i due libri (o forse è uno solo in mani diverse?) che descrivono il giardino e che Fiordelisa e una dama sconosciuta sottopongono all'attenzione dei

¹⁵¹ *In.* II, iii, 49.

¹⁵² *In.* I, xvii, 27.

¹⁵³ *In.* I, xvii, 24.

¹⁵⁴ *In.* II, iii, 57.

due eroi. Fiordelisa, attraverso il libro, prova a convincere Rinaldo a dimenticare l'impresa:

Esso dapoi con bel parlare expose
che egli intendeva de andare al Giardino
qual fato ha tante gente dolorose,
e con lor se consiglia de il camino;
ma la dongiella subito rispose:
«Da tal pensier te guarda Dio divino!
Non potresti acquistar altro che morte,
tanto è lo incanto a meraviglia forte!

Io hagio un libro dove sta depinto
tuto il giardino a ponto e con misura
[...]

Sì che lascia, per Dio, questo partito
che è pien di oltraggio, danno e di vergogna.
Il fato proprio sta comme hai sentito,
sì che farli pensier non ti bisogna;
molti altri cavalier li sono andati:
tutti son morti e mai son tornati!»¹⁵⁵

La lunga descrizione del periglioso giardino in realtà non allontanerà Rinaldo dal proposito perché «la difficoltà, quanto è maggiore più li par grata e più digna de honore»¹⁵⁶. Ma posticiperà il ritorno al verziere, facendogli perdere la *bonne chance*. Un posticipo solo verbale perché mai più Rinaldo farà accenno al giardino di Falerina e la speranza del lettore di un riscatto del paladino sarà completamente disillusa dal racconto di una fanciulla, ancora prima che Orlando giunga nel verziere:

[...]
Per ciò la dama il brando ha fabricato,
perché 'l Baron ch'ì' ho deto abia a perire:
ben che lei dica che pur scià di certo
che 'l suo giardin da lui [Orlando] sarà deserto¹⁵⁷.

¹⁵⁵ *In.* I, xvii, 38-45.

¹⁵⁶ *In.* I, xvii, 47.

¹⁵⁷ *In.* II, iv, 8.

Il libro che la dama sconosciuta presenta invece ad Orlando sarà le «moyen magique»¹⁵⁸ attraverso il quale l'eroe porterà a termine la sua impresa. Anche la dama tenterà di distogliere l'eroe da un'impresa troppo pericolosa, e con parole non troppo diverse da quelle che Fiordelisa aveva rivolto ad Orlando:

[...]

Eccoti alhor ariva una dongiella
sopra d'un palafren bianco et amblante;
poi ch'ebe l'un e l'altro salutato,
verso del Conte disse: «Ahi sventurato!

Disventurato!» disse «Qual destino
T'ha mai condotto a sì malvagia sorte?
Non sciai tu che d'Orgagna è qui il Giardino,
né sei doa miglia longe dale porte?
Fugie presto, per Dio, fogie, mischino!
Che tu sei tanto presso dala morte
quanto sei presso all'incantato muro:
e tu qui cianci e stai come sicuro!»¹⁵⁹

Ma lo scioglimento sarà ben diverso perché Orlando entrerà nel giardino di Falerina e riuscirà a distruggerlo. Il libro che per Rinaldo era stato motivo di allontanamento e quindi di fallimento, qui diviene le «moyen magique» dello schema di Propp: l'oggetto fornito da un donatore attraverso il quale l'eroe porta a compimento l'impresa¹⁶⁰.

[...]

Un libro ti darò, dove è depinto
Tuto 'l giardin e ciò ch'è dentro al cinto¹⁶¹.

Più di una volta nel corso dell'impresa e delle prove da affrontare Orlando farà riferimento al libro, che si dimostrerà per il paladino un vero e proprio manuale di

¹⁵⁸ Cfr. V. Propp, *Morphologie du conte*, cit. p. 71.

¹⁵⁹ *In.* II, iii, 66-67.

¹⁶⁰ Cfr. V. Propp, *Morphologie du conte*, cit. p. 71-80. In questo episodio la presenza di manuali d'istruzioni e di aiutanti è un chiaro rimando alla materia di Bretagna, in cui questo tipo di personaggi e situazioni, come scrive Rajna, «s'incontrano ad ogni passo nei romanzi della Tavola Rotonda». Il ruolo degli aiutanti in particolare si risolve nel momento in cui si adoperano per far progredire nell'avventura i propri protetti, non hanno mai un nome, appaiono all'improvviso e tanto all'improvviso scompaiono.

¹⁶¹ *In.* II, iv, 5.

sopravvivenza, una «monografia»¹⁶² come la definisce Pio Rajna: «così dicendo sel trasse di seno» (II, iv, 31), «guardando nel libretto ove è depento/ tutto 'l Giardin, e di fuor e d'intorno» (II, iv, 32), «ma il libro insigna a vincer quella prova» (II, iv, 33), «prende il libretto e comencia a guardare» (II, iv, 46), «perché 'l libro altro ne gli avia mostrato» (II, iv, 47), «ma pur s'arricordava del libretto» (II, iv, 53), «lui prende il libro e comencia a mirare» (II, iv, 62).

Qual è la differenza tra i due eroi? Perché Orlando può entrare nel giardino e dare dimostrazione del proprio valore mentre Rinaldo è condannato ad un ulteriore smacco? Anche in questo caso si direbbe che è l'amore a condurre nella giusta direzione Orlando. Poco prima di entrare nel giardino e di affrontare da assoluto protagonista le prove di Falerina, lo troviamo intento a dialogare d'amore con Origille («e con la dama sol d'amor favela»¹⁶³) e lui stesso risponderà alla dama che lo esorta a fuggire:

«Amor, ch'ivi mi manda, m'assicura
Di trar al fin tanta alta ventura»¹⁶⁴.

Sempre in questa prospettiva, non è un caso inoltre che la prima prova richiesta ad Orlando per entrare nel giardino sia la castità¹⁶⁵:

«Se non vòl esser di quel drago pasto
che d'altra gente ha consumata assai,
convienti di tre giorni esser ben casto,
né camperesti in altro modo mai
[...]»¹⁶⁶.

Castità tanto più importante perché è Origille, «falsa putana»¹⁶⁷, a indurlo in tentazione e ad ingannarlo più volte. Se già al canto XXIX del primo libro¹⁶⁸ Boiardo descrive gli inganni e l'eccitazione amorosa che la falsa fanciulla crea in

¹⁶² P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, cit. p.257.

¹⁶³ In. II, iii, 66.

¹⁶⁴ In. II, iii, 66.

¹⁶⁵ Cfr. F. Conselvan, *Condannati al Paradiso. Le fate nell'«Inamoramento de Orlando»*, Tesi di laurea in Letteratura italiana, Università di Ferrara, 2010/2011.

¹⁶⁶ In. II, iv, 5.

¹⁶⁷ In. II, v, 18.

¹⁶⁸ In. I, xxix, 46-47.

Orlando, qui, poco prima di entrare nel giardino di Falerina, il paladino è nuovamente attratto dalla dama:

[...]
Va passeggiando il Conte per il piano,
poi che indugiar convien ala matina:
ben gli renrescie il gioco che gli è guasto,
ch'esser convien a quella impresa casto.

Perché Origilla, quella damigella
Ch'avìa campata, sieco dimorava,
amor e gran disio dentro il martela
[...]¹⁶⁹.

L'amore che accende il desiderio di Orlando non è condannato in *toto* da Boiardo ma non è considerato pari alla *zogia amorosa*, che unisce la gioia fisica a quella sentimentale¹⁷⁰. Origille incarna l'amore fisico, la castità è il pegno da passare per superare indenni le prove del giardino. Si scoprirà inoltre che Ariante e Origille sono il bersaglio dell'enorme macchina incantata del giardino di Falerina:

«Per vendicarmi sol d'un cavaliere
E de una dama sua, falsa putana,
io fece il bel Giardin, che a dirte il vero
ha consumata molta gente humana;
[...]
Quel cavalier è nomato Ariante,
Horigila la falsa che io contai
[...]

Come nota la Tissoni Benvenuti nel suo commento all'*Inamoramento*, i due personaggi «non sono così importanti ed emblematici da giustificare questa scelta. Ma evidentemente per l'autore Origille, con i suoi molteplici inganni, non fatti per amore ma solo per maligno divertimento, costituisce un esempio di suprema

¹⁶⁹ *In.* II, iv, 10-11.

¹⁷⁰ È possibile raggiungere l'unione tra gioia fisica e gioia sentimentale solo amando veramente come conferma la decisione di Lancillotto di salire sulla carretta dei condannati solo per avere notizia della sua amata Ginevra (Cfr. C. de Troyes - G. de Leigni, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a cura di P. G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, vv. 367-379. Cfr. anche F. Conselvan, *Condannati al Paradiso. Le fate nell'«Inamoramento de Orlando»*, Tesi di laurea in Letteratura italiana, Università di Ferrara, 2010/2011).

¹⁷¹ *In.* II, v, 18-19.

assenza di cortesia in campo amoroso; e Ariante in ambito cavalleresco»¹⁷². Dunque, per superare le prove e distruggere il verziere di Falerina, è necessario un amore completo.

Come era successo per il giardino di Medusa della novella di Tisbina, Iroldo e Prasildo (in questo caso paragone positivo della vicenda di Orlando e non raffronto negativo come era successo con Ranaldo) anche qui l'amore apre gli occhi e trova espedienti per trionfare. E riesce a trionfare nonostante la precarietà di condizioni dell'eroe, a cui la falsa Origille ha rubato nuovamente Durindana e Brigliadoro (II, iv, 13).

Anche la fata Morgana e il suo giardino confermano e rafforzano la nostra tesi. Anche se qui, come già notato da Cristina Montagnani, i termini di paragone tra Orlando e Ranaldo non sono più esclusivamente amore e disamore, ma sono anche «altre virtù a prevalere nel secondo libro: l'amicizia, la fiducia, che [...] fanno parte del bagaglio del buon cavaliere»¹⁷³.

Morgana è la «Fata del Tesoro», la creatura magica più complessa e potente del poema. Sul filo delle due tradizioni, mitologica e cortese, classica e medievale, di cui si nutre l'opera, Morgana compare nell'*Inamoramento* in duplice veste: da un lato Fata del Tesoro, «regina delle cose adorne»¹⁷⁴ e personificazione della Fortuna con precise connotazioni allegoriche; dall'altro fata amorosa ma vendicativa, riflesso della Morgana bretone¹⁷⁵. Mantiene tratti bellissimi («Morgana da quel viso adorno,/ più bela assai che 'l sol in meglio il giorno»¹⁷⁶), ma manca dell'aspetto sensuale ed erotizzante. Come quasi tutte le fate del poema boiardesco, anche Morgana è infatti incapace di sedurre i mortali che, se notano la sua bellezza, ne rimangono indifferenti. È l'utilizzo della forza che li trattiene nel giardino in linea con una tradizione che Half-Lancner ha definito appunto

¹⁷² A. Tissoni Benvenuti, *Commento all'Inamoramento de Orlando*, cit. p.941.

¹⁷³ C. Montagnani, «Andando con lor dame in aventura». *Percorsi estensi*, cit. p.XXI.

¹⁷⁴ *In*. I, xxv, 9.

¹⁷⁵ Per la tradizione testuale della Morgana bretone cfr. L. Harf-Lancner, *Les fées au moyen âge*, cit. pp. 199 ss.

¹⁷⁶ *In*. I, xxv, 12.

“morganiana”: «la fée entraîne le héros dans son royaume, où elle tente de le retenir»¹⁷⁷.

L'episodio della fata Morgana occupa un ampio spazio all'interno dell'opera¹⁷⁸ e si tratta dell'unica fata il cui giardino verrà visitato per ben due volte dallo stesso eroe.

Prima della fata stessa a comparire nell'*Inamoramento* è però il cervo bianco, tradizionalmente quasi «un avatar de la fée, qui prend cette forme animale pour attirer l'élú de son coeur»¹⁷⁹:

Ma nova cosa che ebbe ad aparire
Sturbò il ragionar dela dongiella:
ché un cervo al verde prato vedean gire,
pascendo intorno per l'herba novella.
Come era vago non potrebe io dire,
ché fiera non fo mai cotanto bella;
Quel cervo è dela Fata dil Tesoro,
Ambe le corne ha grande e de fin oro.

Lui come neve è bianco tuto quanto;
sei volte il giorno di corno se muta,
ma de pigliarlo alcun non se dà vanto
se forsi quella Fata non lo aiuta
[...] ¹⁸⁰.

L'episodio del cervo e della ricchezza che la sua cattura procurerebbe costituisce un'anteprima importante al giardino di Morgana perché pone le linee guida per l'interpretazione di quello che avverrà successivamente. A risaltare ed ad emergere con un primato positivo è infatti ancora Orlando in due momenti ben tangibili.

Innanzitutto al canto XXII quando, nel confronto con Brandimarte, il Conte brilla in nobiltà d'animo:

¹⁷⁷ L. Harf-Lancner, *Le monde des fées dans l'Occident medieval* cit. p.66.

¹⁷⁸ Le vicende di Morgana, dal cervo al giardino, si srotolano in *entrelacement* a partire dal XXII canto del primo libro fino al XIII canto del secondo libro.

¹⁷⁹ L. Harf-Lancner, *Le monde des fées dans l'Occident medieval* cit. p.73.

¹⁸⁰ *In. I*, xxii, 57-58.

Hor questo cervo pascendo ne andava,
quando fo visto dai doi cavalieri
e dala dama, che ancor ragionava;
Brandimarte a pigliarlo ebe in pensieri,
ma non già il Conte, perché egli estimava
quelle richiecie per cose ligieri,
e però apena li fece riguardo,
aben ch'avesse il bon destrier Baiardo¹⁸¹.

In secondo luogo, ma con dinamiche del tutto simili, al canto XXV, quando, dopo aver affrontato le prove richieste e dopo la delucidazione della fanciulla, rifiuta nuovamente le ricchezze di Morgana e questa volta con un lungo chiarimento e dichiaratamente in nome dell'amore:

Orlando sorridendo l'ascoltava
Et a gran pena la lasciò fenire,
perché esso le richeze non curava,
qual gli ebe la dongiella a proferire;
sì che rispose: «Dama, non mi grava
avermi posto a rischio de morire,
però che di periglio e di fatica
l'honor dil cavalier sol se notrica;

Ma l'acquisto del'or e del'argento
Non m'avria fato mai il brando cavare:
però chi pone ad acquistar talento,
lui se vòl senza fine affaticare
e come acquista più, manco è contento,
né si può lo appetito saciare,
ché qualunque n'ha più, più ne disia :
dunque senza capo è questa via!

Sanza capo è la strata, et infenita,
d'honor e de diletto al tuto priva;
chi va per essa, a caminar s'aita,
ma dove gionger vòl mai non ariva:
sì che la voglio al tuto aver smarita,
né gli vuò caminar per sin ch'io viva.
E acìo che meglio intendi il mio parlare,
dico ch'il cervo non voglio cacciare!

Prendi il tuo cervo, ch'io lasso ad altrui

¹⁸¹ *In. I, xxii, 59.*

Questa ventura di tanta richeza,
perch'io hora non son, e mai non fui,
da cortesia privato, e gentileza;
e vil e discorteso è ben colui
qual la sua dama più che 'l cor non preza:
et io sciò che m'aspeta hor la mia dama,
e parmi odir la voce che mi chiama»¹⁸².

Il rifiuto delle ricchezza da parte di Orlando che, se preso singolarmente, assume i contorni di un semplice e tradizionale assunto ideologico, diviene significativo, come si vedrà, in relazione a Rinaldo e a quello che avverrà nel secondo libro.

Oltre a questi passaggi, altri due momenti segnano l'apice del personaggio di Orlando nell'antepima al giardino, non senza qualche parallelismo con l'episodio di Falerina. Come nel giardino di Falerina anche qui Orlando affronta le prove della fata Morgana casto, non si lascia sedurre da Leodilla che pur «stava sospesa, immaginando/ che questo cavalier tanto valente/ non fosse al tutto sì crudo di core/ che non pigliasse alcun piacer de amore!»¹⁸³. Senza una direttiva precisa come era avvenuto con Origille, ma semplicemente, ci dice Boiardo, perché

[...] non era uso a cotal pasto:
Turpino afferma che il Conte di Brava
Fo nela vita sua vergine e casto.
Credete voi quel che vi piace hormai:
Turpin del'altre cose dice assai¹⁸⁴.

La castità non è una novità né in relazione ad Orlando, tradizionalmente descritto come il perfetto cavaliere cristiano, né in relazione ai poemi cavallereschi precedenti. La differenza qui sta nello sberleffo boiardesco che c'è ed è evidente. Ma, come già notato da Cristina Montagnani, «la *défaillance* rimane confinata al privato divertimento di Boiardo e dei lettori, mentre il percorso trionfale di Orlando verso la dimensione del perfetto cavaliere»¹⁸⁵ continua.

Non è inoltre trascurabile il fatto che, all'interno di un poema in cui l'amore trionfa in tutte le sue forme, non escluse quelle carnali, per ben due volte Orlando affronti le fate in una condizione di castità. In linea con la tesi che qui si sostiene,

¹⁸² In. I, xxv, 13-16.

¹⁸³ In. I, xxiv, 15.

¹⁸⁴ In. I, xxiv, 14.

¹⁸⁵ C. Montagnani, «Andando con lor dame in aventura». *Percorsi estensi*, cit. p. XVI.

sembra che il successo di Orlando nei giardini rispetto al cugino derivi proprio da una sua relazione privilegiata con l'amore come *zoglia amorosa* e non solo come desiderio carnale. Orlando incarna dunque quel «cavalier perfeto»¹⁸⁶ che solo, secondo la fanciulla che lo introduce alle prove per la conquista del Cervo di Morgana, può ottenere le ricchezze – e forse l'amore- della fata.

Il secondo parallelismo con il giardino di Falerina è riscontrabile nel libro che una dama sconosciuta consegna ad Orlando per affrontare le prove. Come nel regno di Orgagna anche qui ci sono un donatore e un oggetto magico (due in realtà, perché al libro nel regno di Morgana si aggiunge il corno bianco). E anche in questo caso il libretto magico funge da manuale di sopravvivenza per l'eroe, ma con una differenza: se il libro in Orgagna serviva da guida per la distruzione del giardino, qui è invece parte integrante della magia della fata, elemento essenziale per la conquista delle ricchezze. Al di là di queste differenze ciò che emerge è però sempre l'unicità di Orlando in relazione ad altri cavalieri, il suo ruolo di unico attore in scena :

«[...]
Et è venuto per questo confino,
da lei mandata, quella cuciarella
per farti sempre in tua vita beato,
poi che tre volte il suo corno hai sonato.

Ché non fo al mondo mai più cavaliere
Qual la sonasse la seconda volta,
ben che molti provarno tal mistero,
ma sempre a tutti la vita fu tolta
[...]»¹⁸⁷.

Orlando spicca dunque come il «cavalier perfeto», colui che, grazie al suo valore, merita le ricchezze di Morgana. Ancora prima della vera comparsa del giardino.

Il primo incontro con il lago di Morgana e il suo guardiano non si realizza attraverso gli occhi di Orlando, ma attraverso quelli di Ranaldo. È infatti il figlio di Amone il primo a giungere al lago, insieme ad Astolfo, Iroldo e Prasildo. Obiettivo

¹⁸⁶ *In.*, I, xxiv, 19.

¹⁸⁷ *In.* I, xxv, 7-8.

della compagnia è la liberazione di una fanciulla, la cui sorella in lacrime ha chiesto loro aiuto.

Il lago protetto dal guardiano, di cui ancora non conosciamo il nome, si apre dunque di fronte ai nostri occhi attraverso lo sguardo di Ranaldo e dei suoi compagni:

E forsi da doa miglia han cavalcato
Quando son gionti al ponte di quel fello:
quel ponte per traverso era chiavato
d'una ferata, a guisa di castello,
ch'arrivava nel fiume a ciascun lato;
nel megio a ponto a ponto era un portelo:
a piede ivi si passa de legieri,
ma per streteza non vi va destrieri.

Di là dal ponte è la torre fondata,
in megio a un prato de cipresso pieno;
il fiume oltra quel campo se dilata
nel lago largo un miglio, o poco meno.
Quivi era presa quella sventurata
Che empieva de lamenti il ciel sereno:
tutta era sangue quela mischinela
e quel crudel ognor più la flagella.

A piedi stassi armato il forïoso:
dala sinistra ha di fero un bastone,
il flagelo ala dextra sanguinoso;
batte la dama fuor d'ogni rasone
[...]¹⁸⁸.

Ci dobbiamo accontentare però di descrizioni puramente paesaggistiche e circostanziate. Nulla ci viene detto della fata o del lago e nessuna informazione riceviamo sull'identità del guardiano. Il primo contatto con il regno di Morgana è dunque epidermico, anche se la crudeltà di Aridano lascia già presagire l'avvicinamento in una dimensione oscura.

Ranaldo non solo osserverà impotente Iroldo e Prasildo sprofondare nel lago, ma non riuscirà nemmeno a salvare la fanciulla che verrà liberata dalla sorella (II, ii,

¹⁸⁸ *In.* II, ii, 14-16.

28). Perderà anche, in un *climax* negativo, il duello con Aridano che lo trascinerà nel lago come aveva fatto con i compagni.

È necessario soffermarsi un po' più a lungo sul duello tra Rinaldo e Aridano perché costituisce uno dei parallelismi più forti dell'episodio nel rapporto tra Orlando e Rinaldo. Entrambi i paladini si troveranno a dover affrontare il gigante, «horenda creatura»¹⁸⁹, con dinamiche simili ma con esiti totalmente diversi. Entrambi si scagliano violentemente contro Aridano: Rinaldo «tien la spada bassa»¹⁹⁰, Orlando «con quel brando in mano»¹⁹¹. Entrambi cadono per un colpo simile del gigante:

[...]
E via trà il suo baston a gran sbaraglio
Contra a Rinaldo, e gionselo a traverso
E tuto gli fracassa in bracio il scudo:
cadde Renaldo per quel colpo crudo¹⁹².

Al fin dele parole un colpo lassa
Con quel baston di fero, il can felone:
gionse nel scudo e tuto lo fracassa
e càde Orlando in tera in ginocchione
[...]¹⁹³.

Entrambi sprofondano nel lago insieme al gigante:

Correndo quel superbo al lago viene
E come gli altri il vuol giuso buttare;
a lui Renaldo ben stretto si tiene,
né quel si può da sé ponto spiccare.
Criddò il cruel: «Cossì far si conviene!»;
Con esso in bracio giù se lascia andare.
Con Renaldo abbracciato, il forïoso
Cadde nel lago al fondo tenebroso¹⁹⁴.

¹⁸⁹ *In.* II, vii, 36.

¹⁹⁰ *In.* II, ii, 21.

¹⁹¹ *In.* II, vii, 55.

¹⁹² *In.* II, ii, 23.

¹⁹³ *In.* II, vii, 57.

¹⁹⁴ *In.* II, ii, 25.

Mosse Haridano un crido bestiale
E salta adosso al Conte d'ira acceso:
nulla difesa al franco Orlando vale,
con tanta furia l'ha quel Pagan preso.
E' vien correndo come avesse l'ale;
ala rivera nel porta di peso
e cossì sieco come era, abbracciato,
giù nel gran lago se profonda armato¹⁹⁵.

Fino a questo punto, ponendo l'attenzione esclusivamente sul duello, nel confronto tra i due, sembrerebbe primeggiare Rinaldo. Al contrario di Orlando, infatti, che possiede il brando incantato di Falerina «che tagliar pòsa ogni cosa afatata»¹⁹⁶, Rinaldo è armato soltanto della propria spada. In uno scontro con un gigante incantato che «se alcun Baron ha ben possanza, /e lui sei tanta di poter lo avanza»¹⁹⁷, Rinaldo sembrerebbe dunque distinguersi nel riuscire ad ottenere lo stesso risultato di Orlando: entrambi costringono infatti Aridano a gettarsi nel lago, mentre normalmente il perfido Aridano «ogni cavalier e damigella geta nel lago»¹⁹⁸.

È a questo punto però che Boiardo muta drasticamente le aspettative del lettore. E lo fa, utilizzando un espediente quasi cinematografico, attraverso l'utilizzo di un piano-sequenza sul paladino che vuole far risaltare. Se, infatti, sia Rinaldo che Orlando finiscono nel lago con Aridano, è solo su Orlando che Boiardo mantiene accesa la cinepresa. Di Rinaldo non sapremo più nulla per cinque canti finché non giungerà Orlando nel giardino di Morgana. Lo stratagemma boiardesco è straordinario perché giocato sui punti di vista e creato attraverso una *suspense* del lettore delusa o soddisfatta. Dopo la caduta nel lago di Rinaldo e Aridano, Boiardo semplicemente lascia la cinepresa in riva al lago, su Astolfo e le due sorelle:

Né vi crediati che facian ritorno,
ché quivi non val arte di natare,
perché ciascun avia tante arme intorno
ch'avrian fato mile altre profundare.

¹⁹⁵ *In.* II, vii, 62.

¹⁹⁶ *In.* II, iv, 6.

¹⁹⁷ *In.* II, vii, 37.

¹⁹⁸ *In.* II, vii, 36.

Astolpho, ciò vedendo, ebe tal scorno
Ch'è come morto e non scià che si fare:
perso Renaldo et affocato il vede,
né anchor vedendo, in tuto ben il crede¹⁹⁹.

Lascia invece che la cinepresa, in un vero e proprio piano-sequenza, scenda nel lago con Orlando e Aridano:

Cadendo dela ripa a gran fracasso,
callarno entrambi per quella aqua scura
(dico Haridano e lui) tutti in un fasso.
Giù giuso eran un miglio per misura,
e roinando tutta fiata al basso
comenciò l'aqua a farsi chiar e pura:
e' comenciarno de vedersi intorno,
e un altro sol trovarno e un altro giorno²⁰⁰.

Il primato apparente di Rinaldo sfuma dunque nel momento in cui Boiardo predilige il punto di vista di Orlando.

Del resto già prima del duello Boiardo aveva dato al lettore più di un segnale a favore del figlio di Melone. Il Conte era infatti giunto al lago guidato da Falerina. La malvagia maga del regno di Orgagna, che tanti cavalieri e dame aveva fatto morire, non solo viene sconfitta da Orlando e svuotata di qualsiasi capacità di intimorire (al punto da essere ella stessa intimorita da Morgana²⁰¹), ma addirittura viene utilizzata dal paladino come guida. Sarà infatti Falerina a nominare per la prima volta Aridano e a spiegare ad Orlando che il giardino è stato costruito da Morgana per vendetta:

« [...]
Dentro a quel lago che vede apparire
Have una Fata che ha nome Morgana,
qual per mal'arte fabricò già un corno
ch'avrà disfato il mondo tuto intorno,

perché qualunque il bel corno sonava,
era condotto ala morte palese.
Sì longa historia dirti hor mi grava,

¹⁹⁹ *In.* II, ii, 26.

²⁰⁰ *In.* II, viii, 4.

²⁰¹ *In.* II, vii, 49.

come le gente fosser morte o prese;
in poco tempo un Baron arivava
(il nome suo non sciò, né 'l so paese):
lui vinse e tori, el drago e la gran guera
di quella gente ussita dela tera.

Quel cavalier, persona valorosa,
cossì disfece il tenebroso incanto,
onde la Fata vien desdignosa
che mai potesse alcun darsi tal vanto,
e fiè questa opra s' meravigliosa
che ricercando il mondo tuto quanto
non sarrà cavalier de tanto ardire
qual non convenga al ponte perire»²⁰².

La ripetizione, per bocca di Falerina, delle prove superate da Orlando, crea una sorta di *mise en abîme* letteraria: non solo Orlando, confermando la profezia, distrugge il giardino di Falerina e ottiene la spada destinata a sconfiggerlo, ma attraverso la voce della stessa maga sconfitta, ritorna ad essere l'unico paladino in grado di insidiare le fate e i loro giardini. Il fatto che Morgana abbia costruito il giardino contro Orlando è indicativo del ruolo primario e privilegiato del cavaliere.

Prima di avventurarsi nel giardino di Morgana c'è ancora un altro aspetto importante da rimarcare. In una sorta di premonizione di ciò che avverrà nel regno di Morgana, poco prima di inabissarsi nel lago con Aridano, Orlando si dimostra, al contrario del cugino, nuovamente paladino in grado di cogliere le occasioni. Di fronte a Falerina che, spaventata, lo incita ad allontanarsi, Orlando sembrerebbe inizialmente lasciarsi convincere. Qui non c'è una richiesta esplicita di Angelica a persuaderlo, ma osservando attentamente, è sempre «Amor, ch'ivi mi manda»²⁰³ a indicargli la strada, esattamente come era avvenuto nel regno di Orgagna. A fargli cambiare idea è la vista dell'armatura di Ranaldo in riva al lago:

²⁰² *In.* II, vii, 42-44.

²⁰³ *In.* II, iii, 68.

[...]

«Chi m'ha fatto» dicea «cotanto torto?
O fior d'ogni Baron, chi te m'ha morto?

A tradimento qua sei stato occiso
Dal falso malandrin sopra quel ponte!
Ché tutto 'l mondo non t'avria conquiso
Se tieco avesse combatuto a fronte!
Ascoltemi, Baron, dal Paradiso
Ove hor tu dimori, odi 'l tuo Conte
Qual tanto amavi già, ben ch'uno errore
Comesse a torto per soperchio amore!

Io te chiedo mercié, dame perdono
Se io te offese mai, dolcie germano!
Ch'io foi pur sempre t'io, come hor sono,
ben che falso sospeto et amor vano
a bataglia ce trasse in abbandono
e l'arme gelosia ce pose in mano;
mar pur sempre te amaï et anchor amo:
torto ebe tieco, et or tuto mel chiamo.

Che fo quel traditor lupo rapace
Quel che ce ha vetato insieme aritornare
Alla dolce concordia e dolce pace,
ai dolci basi, al dolce lachrymare?
Questo è l'aspro dolor che mi disface,
ch'io non posso con tieco ragionare
e chiederti perdon prima ch'io mora:
questo è l'affanno e doglie che m'acora!»²⁰⁴

Il monologo di Orlando è un monologo d'amore integralmente ascrivibile all'interno della tradizione lirica amorosa. «Io ti chiedo mercié», «ch'io foi pur sempre t'io, come hor sono», «ma pur sempre te amaï et anchor amo», «dolci basi»: il linguaggio e il lessico appartengono al vocabolario amoroso.

In una definizione dell'eroe per gradini, Orlando anche qui si delinea dunque come un cavaliere che agisce per amore. In linea con ciò che la fanciulla sconosciuta aveva richiesto per affrontare le prove per la conquista del cervo bianco, Orlando si conferma dunque quel «cavalier perfeto, / sì come vui mostrati

²⁰⁴ *In. II*, vii, 50-53.

nelo aspetto»²⁰⁵. Cavaliere perfetto non perché pone il suo valore al servizio della fede , come nella tradizione cavalleresca, ma perché guidato da Amore. È l'amore che indica la strada da percorrere, all'interno di un poema in cui, per dirla con Virgilio, «Amor omnia vicit»²⁰⁶. Più di una volta Orlando ad un bivio tra amore e difesa delle fede sceglierà l'amore. Anche alla fine dell'episodio di Morgana²⁰⁷, alla richiesta di Dudone di intervenire in aiuto di Carlo Magno, Orlando esiterà per poi partire alla ricerca di Angelica (II, ix, 46-47).

È dunque la sua devozione ad Amore che lo rende un cavaliere perfetto. Ed è l'amore che lo avvalora come unico paladino, rispetto agli altri, in grado di cogliere pienamente le occasioni fornite dalla Fortuna e quindi di condurre a buon esito le imprese nei giardini fatati. In una visione molto umanistica e poco cavalleresca, Boiardo ci consegna un paladino la cui superiorità si determina nel suo oraziano *carpe diem*. A differenza di quanto era avvenuto con Rinaldo che cede alle suppliche di Fiordelisa nel regno di Dragontina, qui Orlando coglie l'occasione giusta, entra nel giardino di Morgana e riuscirà a distruggerlo.

L'importanza della Fortuna nel poema si perfeziona proprio all'interno del giardino. Abbiamo lasciato Orlando mentre, in un efficace piano-sequenza, sprofondava con Aridano nel lago della Fata del Tesoro. Lo ritroviamo in un altro mondo, con «un altro sol» e «un altro giorno»²⁰⁸. Un mondo sotterraneo e profondamente allegorico, proiezione fisica della straordinaria potenza di Morgana. Molto di quello che succederà da qui in poi è già racchiuso nella storia intagliata nel muro di entrata, che descrive il mito di Teseo e Arianna e del labirinto del Minotauro. Come negli altri casi di raffigurazioni descritte nell'*Inamoramento*, «si tratta di vere e proprie narrazioni, che in qualche modo prefigurano l'avventura che segue, una sorta di duplicazione del mito, prima presentato in forma figurativa, poi riletto nel *continuum* della narrazione»²⁰⁹. Non solo infatti l'immagine del labirinto allude alla facilità di accesso al regno di Morgana ma alla difficoltà di uscirne, ma gli stessi Teseo e Arianna diventeranno,

²⁰⁵ In. I, xxiv, 19.

²⁰⁶ Cfr. P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, cit. p. 25.

²⁰⁷ In. , II, ix, 47-48.

²⁰⁸ In. , II, vii, 4.

²⁰⁹ C. Montagnani, *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi*, in «Rivista di letteratura italiana», VIII (1990), pp. 261-85, p.265. Poi in C. Montagnani, «*Andando con lor dame in aventura*». *Percorsi estensi*, cit. pp. 65-85.

in una doppia *figura auerbachiana*²¹⁰, prefigurazione di Morgana e dello stesso Orlando. Novello Teseo sarà Orlando, in quanto condotto e guidato da Amore: è assente nel riadattamento boiardesco la fanciulla che aiuta l'eroe, ma Orlando è già stato aiutato da Angelica nel corso del poema. Novella Arianna sarà invece Morgana, condannata, come la fanciulla cretese, a restare «ferita nel peto de amore»²¹¹ quando il Conte tornerà nel giardino per liberare l'amato Ziliante.

Il primo incontro con Morgana ci presenta una fata che è una vera e propria rappresentazione della Fortuna²¹². Dopo aver ucciso Aridano e superato una serie di prove Orlando giunge finalmente al cospetto della fata del tesoro, descritta in questi termini:

[...]
Quivi distesa stavasi Morgana
Col viso al ciel, e dormiva supina,
tanto soave e con sì bela vista
che ralegrata avrebe ogni alma trista.

Le sue fatecie riguardava il Conte:
per non svegliarla e' sta tacitamente.
Lei tuti e crini avea sopra la fronte
E faza lieta, mobil e ridente;
apte a fugir avea le membra pronte,
poca treza di dietro, anci niente;
il vestimento candido e vermiglio
che sempre scappa a cui li dà de piglio²¹³.

La descrizione boiardesca della fata Morgana corrisponde alla raffigurazione classica e moderna²¹⁴ della Fortuna. Volubile e fugace, la Morgana-*Occasio* «detro

²¹⁰ Cfr. E. Auerbach, *Figura*, in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 176-226.

²¹¹ *In.* II, viii, 17.

²¹² Cfr. A. Tissoni Benvenuti, *Commento all'Innamoramento de Orlando*, cit. p. 1027.

²¹³ *In.* II, viii, 42-43.

²¹⁴ La Tissoni Benvenuti scrive: «Qui la Fortuna è vista in forma del tutto antica e insieme moderna, non secondo la rappresentazione medievale più diffusa che la voleva seduta o comunque ferma, occupata a far girare la ruota. *Volubilis* è l'epiteto classico più frequente per la Fortuna; ma quella qui rappresentata è la Fortuna più fugace che ci sia, l'*Occasio*, che ha le ali, e i piedi, spesso alati, appoggiati su una ruota o una palla», Cfr. A. Tissoni Benvenuti, *Commento all'Innamoramento de Orlando*, cit. p. 1027. Cfr. Anche C. Zampese, «*Or si fa rossa or pallida la luna*». *La cultura classica nell'Orlando Innamorato*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1994, pp. 78-100.

ha il calvo ala crinuta testa»²¹⁵, «lei tuti e crini avea sopra la fronte», «poca treza di dietro, anzi niënte»²¹⁶.

Il ciuffo è un segno tipico della personificazione della divinità del momento opportuno, del *Kairos* greco e dell'*Occasio* latina che secondo quanto riportato dal repertorio iconologico di Cesare Ripa è così raffigurata: «Fidia antico, e nobilissimo Scultore, disegnò l'Occasione: donna ignuda, con un velo attraverso, che le copra le parti vergognose, e con i capelli sparsi per la fronte, in modo, che la nuca resta tutta scoperta, e calva, con i piedi alati, posandoli sopra una ruota; e nella destra mano ha un rasoio. I capelli rivolti tutti verso la fronte ci fanno conoscere, che l'occasione si deve prevenire, aspettandola al passo, e non seguirla, quando ha voltate le spalle, perché passa velocemente. Con piedi alati posasi sopra la ruota, che perpetuamente si gira»²¹⁷.

Orlando si trova dunque di fronte alla fata-Fortuna, «qual sempre fugie intorno, e mai non resta»²¹⁸. Più volte, nel corso delle ottave successive, Morgana verrà descritta o rappresentata in questa veste, attraverso una non celata allegoria non sempre facilmente decifrabile. La voce senza volto (si scoprirà poi essere Dudone) che Orlando sente in sottofondo conferma l'importanza di saper cogliere le occasioni:

«Se tu non prende chi te iace avante
Prima che la se sveglia, o paladino,
frusterai a' tuoi piedi ambe le piante
seguendola dapoi per mal camino;
e porterai fatiche e pene tante,
prima che tu la tenghi per il crino,
che sarai reputato un santo in terra
se in pace soffrirai cotanta guera!»²¹⁹

La stessa canzone cantata dalla fata richiama il tempo perduto che non ritorna:

«Qualunque cerca al mondo aver tesoro,
over diletto, o segue honor e stato,

²¹⁵ *In.* II, viii, 39.

²¹⁶ *In.* II, viii, 43.

²¹⁷ C. Ripa, *Iconologia* (Tomo IV), Lavis, La Finestra Editrice, 2010, pp. 261-262.

²¹⁸ *In.* II, viii, 39.

²¹⁹ *In.* II, viii, 44.

ponga la man a questa chioma d'oro
ch'io porto in fronte, e quel farò beato.
Ma quando ha il destro a far cotal lavoro,
non prenda indugia, ché 'l tempo passato
più non ritorna, e non se arriva mai,
et io me volto, e lui lasso con guai»²²⁰.

Anche tutta la descrizione della fuga di Morgana inseguita da Orlando a sua volta flagellato dalla penitenza, che sempre segue «chi Ventura lassa»²²¹, è un monito a non lasciarsi sfuggire le occasioni. E Boiardo stesso, all'inizio del canto IX del secondo libro, mette in guardia il suo pubblico dal perdere il momento opportuno:

Odeti et ascoltati il mio consiglio,
voi che di corte seguite la tracia:
se ala Ventura non dati de piglio
ela si turba e vòltavi la facia.
Alhor convien tenir alciato il ciglio,
né se smarir per fronte che minacia
e chiudersi le orecchie al dir d'altrui,
servendo sempre, e non guardar a cui.

A che da voi Fortuna è biastemata?
Ché la colpa è di lei, ma il danno è vostro.
Il tempo avien a noi sol una fiata,
come al presente nel mio dir vi mostro:
Perché essendo Morgana adormentata
Presso ala fonte nel fiorito chiostro,
non sepe Orlando al zuffo dar di mano;
et hor la siegue nel deserto in vano»²²².

Gran parte di questo primo viaggio nel giardino di Morgana è dunque un monito costante al *carpe diem* nei confronti di Orlando, e con lui, del pubblico di Boiardo. Monito che giunge a buon fine, dimostrando che, se anche ad Orlando capita di perdere un'occasione, il figlio di Melone sa imparare dai propri errori. Orlando riuscirà infatti dopo un estenuante inseguimento ad acchiappare la bella

²²⁰ *In.* II, viii, 58.

²²¹ *In.* II, ix, 6.

²²² *In.* II, ix, 1-2.

Morgana-Fortuna («Lui ben la prese al zuffo nela fronte»²²³) e a riportare la Ventura dalla sua parte, in uno scenario che sembra essere stato preannunciato nel giardino di Falerina («poi per le chiome la dama pigliava»²²⁴). La scena della chiave donata da Morgana al paladino cristiano conferma ancora una volta la buona riuscita dell'ennesima impresa di Orlando («perché qualunque ha sieco la Ventura, volta la chiave aponto per misura»²²⁵).

Di nuovo a risultare offuscato è invece il valore dell'altro protagonista, Rinaldo. Il barone di Montealbano, dopo essere scomparso per cinque canti, torna qui quale prigioniero di Morgana. Boiardo non ci racconta i dettagli del suo scontro con Aridano dopo la caduta nel lago, ma di necessità sappiamo che è stato sconfitto dal gigante e di conseguenza rinchiuso nel giardino. Ritroviamo dunque Rinaldo attraverso lo sguardo di Orlando. E lo ritroviamo piangente e, attraverso la sua stessa voce, inferiore rispetto al cugino:

[...]

In questo gionse il sir de Montealbano
Che a brazo ne venìa con Brandimarte
E non sapevan del Conte niente:
ciascun di lor piangendo fo dolente.

Disse Rinaldo: «Egli ha pur l'arme indosso,
e tien al fianco ancor la spata cinta!
Ciascun de noi, per Dio, virrà riscosso,
che sua prodecia non sarà mai vinta!
A ben che ralegrar pur non mi posso,
perch'io non sció se l'ira ancor è extinta
quando per colpa mia quasi foi morto,
alhor che sieco combateva a torto:

ch'io non doveva per nulla cagione
prender con sieco alcuna differenza;
egli è de mi maggior, e di ragione
lo debo aver sempre in riverenza»

[...] ²²⁶.

²²³ *In.* II, ix, 17.

²²⁴ *In.* II, iv, 28. Domenico De Robertis legge qui anche un riferimento all'«eterna memoria di Petrarca». Cfr. D. De Robertis, *Esperienze di un lettore dell'«Innamorato»*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, cit. pp. 197-220, p. 215.

²²⁵ *In.* II, ix, 26.

²²⁶ *In.* II, viii, 47-49.

La situazione di Rinaldo quale eroe nuovamente mancato peggiora al canto IX quando, in un parallelo rovesciato rispetto al cugino, il barone di Montealbano prova a portare con sé fuori dal giardino le ricchezze di Morgana. Non riuscendoci a causa della magia della fata e per di più biasimato dal cugino («il Conte li dicea ch'era viltate/ a girne carco a guisa de somero»²²⁷) Rinaldo sbotta in una risposta che dimostra ancora una volta la sua incapacità di cogliere i giusti *carpe diem* offerti dalla Fortuna:

«Io tengo, poverello, un monte apena,
ch'altro al mondo non ho che Montealbano,
onde ben speso non trovo che cena
s'io non descendo a guadagnarla al piano;
quando Ventura on qualcosa mi mena,
et io me aiuto con ciascuna mano,
perch'io mi stimo ch'el non sia vergogna
pigliar la robba quando la bisogna»²²⁸.

Non solo dunque Rinaldo esce perdente dal giardino di Morgana (non riesce a sconfiggere Aridano né a liberare i compagni), ma scambia le cattive con le buone occasioni. Incapace di amare, in quanto vittima di un incantesimo, Rinaldo non riesce a portare dalla sua parte la Ventura, «non sepe al zuffo dar di mano». Nel confronto con Orlando, cavaliere innamorato e quindi fortunato, risulta dunque un eroe mancato.

Più volte i suoi fallimenti o le sue mancanze torneranno nel confronto col cugino. All'uscita dal giardino il corpo di Aridano ucciso da Orlando ha tutta l'aria di un anti-trofeo rinaldesco (II, ix, 42). E quando Orlando, in un totale svuotamento della pericolosità della fata Morgana e del suo giardino, torna per salvare Ziliante, la sedia d'oro che Rinaldo aveva tentato di portare via dal giardino torna a ricordarci la sua mancanza di nobiltà d'animo, echeggiante ancora nella risposta di Orlando alla fanciulla che gli aveva promesso le ricchezze di Morgana:

«Ma l'acquisto de l'or e del'argento
Non m'avrìa fato mai il brando cavare:
[...]

²²⁷ In. II, ix, 33.

²²⁸ In. II, ix, 35.

Sanza capo è la strata, et infenita,
d'honor e de diletto al tuto priva»²²⁹

Orlando coglie dunque le occasioni giuste, segue la Ventura, la addomestica. Nel suo secondo viaggio nel regno di Morgana,

[...]
come quel che l'avèa provata,
non perse il tempo come al'altra fiata,

ma nela gionta dié de man al crino
che sventilava biondo nella fronte
[...] ²³⁰.

Ritrova «con facilità la via d'accesso a quel regno proibito che veramente non è più tale»²³¹. Se anche fallisce o si lascia sfuggire attimi positivi, sa imparare dai propri errori. Rinaldo coglie le occasioni sbagliate, non è guidato da Amore e questo fa di lui un eroe mancato.

Se dunque Dragontina, Falerina, Morgana e i loro giardini determinano e delineano il rapporto Orlando-Rinaldo, anche altre fate aiutano a individuare una struttura profonda del poema. Questo avviene soprattutto –si potrebbe dire quasi esclusivamente – in rapporto ai personaggi. È infatti in relazione ai personaggi che le fate si tratteggiano, assumono contorni e sfumature: analizzando i diversi episodi ad un livello più profondo, si definisce l'idea che non siano i cavalieri ad incontrare le fate quali semplici prove o ostacoli nel loro cammino, quali episodi «aggiuntivi, capricciosamente concatenati della *ventura*»²³², ma piuttosto che siano le fate stesse a plasmarsi agli occhi del lettore per enfatizzare o meno i vari aspetti “psicologici” dei personaggi o quantomeno - se parlare di psicologia può sembrare eccessivo- le linee guida del poema. È il romanzo –perché di romanzo si tratta - che genera la storia. Quel romanzo «formalmente maturo»²³³, come ha scritto

²²⁹ In. I, xxv, 14-15.

²³⁰ In.II, xiii, 22-23.

²³¹ D.A. Gras, *L'«Innamorato» tra meraviglioso e magico*, cit. p. 294.

²³² R. Brusagli, «*Ventura*» e «*Inchiesta*» fra Boiardo e Ariosto, cit. p. 105.

²³³ Id., *Matteo Maria Boiardo*, in *Storia della letteratura italiana (Il Quattrocento. Dal latino al volgare. Tomo 6)*, Roma, Salerno Editore, 1996, pp. 635-708, p.686.

Bruscagli, la cui specificità è «negli aspetti immediatamente narrativi del codice» e che «oppone alla stasi degli scenari e alla ritualità processionale dell'azione epica il moto, l'*aventure*, la *quête*, la digressione, l'intreccio»²³⁴. E se non c'è ancora una polifonia psicologica profonda quale si manifesterà in seguito, certamente il tempo soggettivo «che perde i suoi valori oggettivi e si combina quasi affettivamente ai vari personaggi»²³⁵, conferma la straordinaria modernità di Boiardo nel porre la storia al servizio dei personaggi. Non solo in relazione a Orlando e Rinaldo, ma anche in relazione agli altri protagonisti.

Prendiamo per esempio la figura di Brandimarte in relazione ai giardini e alle figure fatate. Il suo viaggio nel giardino della fata Febosilla si determina come il momento più alto della sua investitura di cavaliere. Brandimarte, all'interno dell'*Innamoramento*, incarna il cavaliere errante di stampo arturiano «sempre acceso di gentile amore», spogliato del sentimento nazionale e feudale tipico dai cavalieri del ciclo carolingio e galvanizzato dalla curiosità per tutto ciò che è avventuroso. Se Orlando è l'eroe della *Chanson de geste*, emblema della cristianità e qui «da Amor vinto, al tutto subiugato», Brandimarte è invece il tipico cavaliere della Tavola Rotonda e di questi segue l'itinerario di formazione: un giovane privato del suo lignaggio che cerca il suo posto nel mondo attraverso una serie di avventure meravigliose, che lo porteranno poi alla conquista di una sposa e di un regno²³⁶.

Di Orlando Brandimarte sarà compagno d'armi per lunga parte del poema: a partire dal loro incontro nel giardino di Dragontina (I, vii) e fino alla fine (o meglio, non-fine) dell'*Innamoramento*, i destini dei due cavalieri saranno vincolati l'uno all'altro. Insieme vivranno le avventure nel giardino di Dragontina, in quello di Morgana e nel regno di Manodante, il riconoscimento di Brandimarte, gli assalti di Albracà. Orlando convertirà Brandimarte al cristianesimo. Brandimarte seguirà Orlando ogni volta che potrà.

²³⁴ R. Donnarumma, *Storia dell'"Orlando innamorato". Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, cit. p. 15.

²³⁵ M. Praloran, «Maraviglioso artificio». *Tecniche narrative e rappresentative nell'"Orlando Innamorato"*, cit. p. 73. Cfr. anche M. Praloran, *Il tempo nel romanzo*, in *Il romanzo. Le forme (volume secondo)* a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002, pp. 225-250.

²³⁶ Il precedente più illustre in lingua d'oïl per quanto concerne il tema della *quête* d'identità è il *Perceval* di Chrétien de Troyes e *Li Biasus Desconeus* di Reanaut de Beaujeu.

C'è però un momento importante all'interno dell'*Inamoramento* in cui si avverte un cambiamento nel personaggio di Brandimarte, una legittimazione ad agire singolarmente. È al canto XIX del secondo libro, quando Brandimarte, per la difesa di Fiordelisa, viene dotato da Boiardo di una sua spada e di un suo destriero. Sorvoliamo qui sull'importanza delle spade e dei destrieri nel poema, a cui si dedicherà un paragrafo a parte. Sottolineiamo però come da questo punto in poi il ruolo di Brandimarte all'interno del poema cambi prepotentemente: non sarà più semplice compagno d'armi di Orlando, ma cavaliere legittimato, per la sua investitura amorosa e cavalleresca, ad agire in assolo, a procedere individualmente.

La preparazione di Brandimarte a ricevere l'investitura di cavaliere errante per amore era iniziata ben prima, attraverso una serie di *teasers* distribuiti da Boiardo nel corso dell'opera. Brandimarte è da subito presentato «sempre acceso di gentile amore»²³⁷ e insieme all'amata Fiordelisa. Più volte nel corso del poema agisce secondo virtù. Si pensi, per esempio, al suo farsi da parte ad Albracà di fronte all'attacco collettivo contro Marfisa:

[...]
Trato s'era da parte alhora quando
Fu cominciata la battaglia dura,
che a lui parbe vergogna e cosa fella
cotanta gente offender la dongiella.

Però stava da largo a riguardare
E di vergogna avia rossa la faza:
de' compagni se avèa a vergognare,
non già di sé, che di nulla se impaza
[...]»²³⁸.

O al suo sacrificarsi come prigioniero per aiutare Orlando (II, xii). Le stesse armi e lo stesso destriero che gli garantiranno un'identità singola, le otterrà dopo aver rinunciato alle proprie in difesa di Fiordelisa, rapita da Marfisa e minacciata di morte:

²³⁷ *In.* I, ix, 50.

²³⁸ *In.* I, xix, 55-56.

E Fiordelisa menava gran pianto
Comme colei che morta se veddia;
el cavalier ne faceva altro tanto
e d'ira e di dolor quasi moria.
Egli è coperto d'arme tuto quanto
E di camparla non vede la via:
se ben salisse, salirebe invano,
ch'a suo malgrato fia getata al piano.

Onde con pianto e con dolcie pregiera
Incominciò Marphisa a supplicare
Che non voglia esser sì spietata e fiera,
sé proferendo, e ciò non potea fare.
Sorrise alquanto la dongiela altiera,
poi disse: «Queste cianze lassa andare!
Se costei vòl campar, egli è mistiero,
che l'armi tu me doni, e 'l tuo destriero»²³⁹.

È dunque l'Amore (passionale o fraterno), ancora una volta, che legittima Brandimarte a trasformarsi da compagno d'armi di Orlando in vero e proprio paladino individuale.

Dopo aver ottenuto le armi (di Agricane) e il destriero (del furfante Barigazo), Brandimarte è dunque legittimato ad affrontare il primo giardino individualmente, che infatti si materializza subito dopo. Si tratta del giardino della Fata Febosilla, fata singolare rispetto alle altre finora incontrate perché unica a riprendere il tema del *fier baiser* dei *romans d'aventure*²⁴⁰. Febosilla è infatti una fata trasformata in serpente: solo il bacio di un cavaliere può riportarla alla sua condizione antropomorfa.

Perché una Fata non può morir mai
Sin che non gionge il giorno del iudicio,
ma ben nela sua forma dura assai,
mille anni o più, sì com'io hagio indicio.
Poi (sì come di questa io vi contai,
qual fabricata avia il bel edificio)
in serpe se tramuta, e stava tanto

²³⁹ In. II, xix, 12-13.

²⁴⁰ Sul tema del *fier baiser* antecedenti illustri sono *Le bel inconnu, roman d'aventures* di Renaut de Beaujeu (Renaut de Beaujeu, *Le Bel Inconnu, roman d'aventures* a cura di G. Perrie Williams, Paris, CFMA, 1929) o i *Cantari del Carduino* (*Cantari fiabeschi arturiani*, a cura di Daniela Delcorno Branca, Milano, Luni Editrice, 1999). Cfr. anche F. Conselvan, *Condannati al Paradiso. Le fate nell'«Inamoramento de Orlando»*, Tesi di laurea magistrale in Letteratura italiana, Università di Ferrara, 2010/2011.

che di basarla alcun se doni vanto²⁴¹.

Brandimarte, guidato come Orlando e Rinaldo nei giardini precedenti da una fanciulla “donatore” che gli indica cosa fare, bacerà dopo qualche esitazione la «serpe», «negli ochi accesa e d’horibil aspeto», «la qual stridendo forte zuffelava»²⁴². Febosilla torna nel suo splendore antropomorfo, ma senza generare alcun tipo di attrazione nell’eroe:

Questa, tornata in forma de dongiela,
tuta di bianco se mostrò vestita,
coi capei d’or, a meraviglia bela,
gli ochi avea neri e faza colorita
[...] ²⁴³.

Nella tradizione bretone il *fier baiser* rientra nella categoria delle prove qualificanti che contribuiscono all’autoaffermazione dell’eroe, ma è anche indissolubilmente legato al tema dell’amore. La liberazione della damigella può avvenire solo attraverso un atto amoroso, che a sua volta ne genera un altro destinato a far nascere l’amore tra i due protagonisti. Qui, in linea con un poema in cui le fate perdono quasi totalmente il loro aspetto erotizzante, Brandimarte non si unirà melusinamente alla fata, né ne sarà in alcun modo attratto. Il suo amore è totalmente rivolto verso Fiordelisa. L’eroe non pensa minimamente ad una ricompensa carnale. Ciò che otterrà in cambio gli garantirà però lo *status* di eroe individuale: Febosilla, infatti, affatterà le sue armi (Tranchera e l’armatura di Agricane) e il suo ronzone (Batoldo), portando a compimento il suo percorso di investitura.

Con Brandimarte più cose favela
E proferendo, a dimandar l’invita
Quel ch’ela possa d’incantatione
De affatar l’arme over il suo ronzone.
[...]
Brandimarte acetò la prima offerta
D’aver l’arme e ‘l destrier con fatasone;
[...]

²⁴¹ In. II, xxvi, 15.

²⁴² In. II, xxvi, 7.

²⁴³ In. II, xxvi, 16.

Poscia l'usbergo e la maglia lucente
Et ogni piastra ancor ebe incantata²⁴⁴.

Da questo momento in poi, Brandimarte, guidato da Amore, sarà un eroe autonomo sufficiente a se stesso e non più solo compagno d'armi di Orlando. Al punto che la situazione si rovescerà e sarà lui stesso ad aiutare Orlando imprigionato in un giardino. Dopo essere stato salvato dal paladino nel giardino di Dragontina e in quello di Morgana, Brandimarte libererà Orlando, «in tanto errore/ tra le Naiade al bel Fiume del Riso»²⁴⁵. Ci troviamo al confine tra secondo e terzo libro, in un'area di cambiamento profondo delle linee-guida del testo. L'importanza di Orlando e Rinaldo è offuscata dalle *quêtes* e dall'introduzione di altri personaggi; Angelica ormai diventa solo il premio promesso da Carlo Magno all'eroe più valoroso. Il regno è quello delle Naiadi, fanciulle-fate che attirano i cavalieri

[...]
cantando insieme con voce amorse
nel bel palagio de cristallo adorno,
sculpito ad oro et prete preciose²⁴⁶.

Secondo Cristina Zampese, le Naiadi deriverebbero dalla tradizione classica in parte per suggestione di Ovidio («illas virgineis exercent lusibus undas/ Naides aequorae»²⁴⁷), in parte per suggestione delle ninfe rapitrici di Hylas secondo Properzio («Nympharum semper cupidus defende rapinas»²⁴⁸). Orlando finisce prigioniero di queste fate un po' dragontiniane («preso de amore al dolcie incantamento, / al'onde chiare spechiandose el volto, / fuor di sé stesso e fuor di sentimento»²⁴⁹) tuffandosi nelle acque del loro regno:

Come fo dentro, sceso Brigliadoro
Per bere al fonte che davanti apare,
poi che legato l'ebe ad un aloro,

²⁴⁴ *In.* II, xxvi, 16-19.

²⁴⁵ *In.* III, vii, 6.

²⁴⁶ *In.* II, xxxi, 46.

²⁴⁷ *Met.* XIV, 556-7.

²⁴⁸ Cfr. C. Zampese, «Or si fa rossa or pallida la luna». *La cultura classica nell'Orlando innamorato*, cit. p. 119-125.

²⁴⁹ *In.* III, vii, 9. Si noti la somiglianza con gli effetti della magia di Dragontina.

chinosse in sula ripa al'onde chiare;
dentro a quel'acqua vide un bel lavoro
che tuto intento lo trasse a mirare:
là dentro, de cristalo era una stanza
piena di dame, e chi sona e chi danza.

Le vaghe dame danzavan intorno,
cantando insieme con voce amorose
nel bel palagio de cristallo adorno,
scolpito ad oro e prete preciose.
Già se chinava al'occidente il giorno
Alhor che Orlando al tuto se dispose
Vedder il fin di tanta meraviglia;
né più vi pensa e più non se consiglia.

Ma dentro al'acqua sì com'era, armato,
gitosse e presto gionse insin al fondo
e là trovosse in piede ad un bel prato:
il più fiorito mai non vide il mondo!
Verso il palagio il Conte fo inviato
Et era già nel cor tanto iocondo
Che per leticia s'amentava poco
Perché fosse qua gionto e di qual loco²⁵⁰.

Ci troviamo anche qui in un mondo rovesciato in stile morganiano, in cui l'entrata è concessa soltanto attraverso l'attraversamento di un corso d'acqua (qui è un fiume, mentre nel giardino di Morgana si trattava di un lago). Come abbiamo visto, gli effetti della magia di queste fate sono però fortemente dragontiniani. Totalmente dimentico e dimenticato, Orlando vive smemorato e ammirato da queste fate che «solo a guardarlo avean ogni lor cura»²⁵¹ e che trascorrono il tempo in danze e canti con i cavalieri ormai svaniti:

Là giù nel bel pallacio de cristallo
Fòrno raccolti con molta leticia;
Orlando e Sacripante era in quel stallo
E molti altri Baron e gran milicia.
Le Naiàde con questi erano in ballo,
ciuffuli e tamburelli a gran divicia
sonavon ivi, e in dancie e giochi e canto

²⁵⁰ *In.* II, xxxi, 45-47.

²⁵¹ *In.* III, vii, 9.

se consumava el giorno tutto quanto²⁵².

Sarà dunque Brandimarte il primo a nominare il Fiume del Riso (III, vi, 55) e sarà Brandimarte a condurre Ruggero e Gradasso allo stesso Fiume del Riso per liberare il paladino smemorato. La richiesta di aiuto di Brandimarte a Ruggero e Gradasso (inizialmente anche a Mandricardo che però perderà nell'estrazione a sorte e sarà costretto ad allontanarsi) sembrerebbe offuscare le doti del neo-paladino solitario. Nessun eroe domanda aiuto per un'impresa dichiarando: «Bastante non era io, ma il vostro aiuto,/ come io comprendo, el Ciel mi ha destinato»²⁵³. In realtà, in un'analisi a posteriori, si può notare come la presenza degli altri due eroi sia esclusivamente funzionale alla messa in luce di Brandimarte stesso. Non guidati da Amore (in questo caso incarnato dalla maga Fiordelisa), Ruggero e Gradasso finiranno a loro volta prigionieri delle Naiadi, fate potenti per la capacità di adattare, usando un'espressione di Rajna, l'esca al pesce²⁵⁴, e per la facoltà di mutare i pensieri degli esseri umani senza bisogno di alcun oggetto esterno (la magia di Dragontina risiedeva invece nel suo calice e nel «felice liquore»). Ruggero verrà attirato da una fanciulla, finta «novella Dafne»²⁵⁵, che, facendo leva sul suo animo cortese, gli chiederà di non abbandonarla, ma di condurla al fiume:

El gioveneto pien di cortesia
Promesse a quella non la abbandonare
Sin che conducta in loco salvo sia.
La falsa dama, con dolcie parlare
Ala Rivera del Riso se invia:
né vi doveti già meravigliare
se colto fu Rugiero a questo ponto,
ché el sagio e il pazo è dale dame gionto.

Come condotta fu sopra ala riva,
la vaga nympha per la mano el prese
e delo animo usato al tutto el priva
sì che una voglia nel suo cor se accese

²⁵² In. III, vii, 23.

²⁵³ In. III, vi, 56.

²⁵⁴ Cfr. P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, cit. p.221.

²⁵⁵ Cfr. C. Zampese, «Or si fa rossa or pallida la luna». *La cultura classica nell'Orlando innamorato*, cit. p. 122.

de gettarse nel fiume al' aqua viva:
né la dongiella questo gli contese,
ma sieco così a bracio come istava,
nela chiara onda al fiume se gettava²⁵⁶.

Gradasso, invece, verrà irretito dalla falsa apparizione di un meraviglioso destriero che lo condurrà dritto dritto in fondo al Fiume del Riso:

Così Gradasso al fondo se atuffoe:
el gran caval natando al somo venne,
poi per la selva via se deleguoe,
sì rato come avesse a piè le penne;
ma el cavalier che al' aqua si trovoe,
sùbito un altro nel suo cor divéne:
scordando tutte le passate cosse
con le Naiàde a festigiar se puose²⁵⁷.

L'unico, quindi, a sfuggire agli inganni delle Naiadi è Brandimarte. Non per se stesso, perché più volte rischia di essere adescato dalle astute fate, ma perché guidato dall'amata Fiordelisa. Pur se «da diversi incanti era assalito», il cavaliere «alcun non piglia,/ ché Fiordhelisa sempre lo consiglia»²⁵⁸:

Lui tagliò dele piante più che vinte,
e da ciascuna uscìa novo lavoro:
hor grandi ocelli con péne depinte,
hor bei pallagi, hor monti de thesoro;
ma queste cose rimasero extinte,
ché Brandimarte ad alcuna di loro
mai non se apigli, e dietro a sé le lassa,
e per la selva fino al fiume passa.

Come alla riva fu giunto el Barone,
divéne in faza di color de rosa
e tutto se cambiò de opinione
per tra bucarsi nel' aqua amorosa;
e' per gran forcia de incantatione
non se amentava Orlando né altra cosa,
e gioso se gietava ad ogni guisa

²⁵⁶ *In.* III, vii, 21-22.

²⁵⁷ *In.* III, vii, 28.

²⁵⁸ *In.* III, vii, 30.

se a ciò non riparava Fiordhelisa²⁵⁹.

Grazie a Fiordelisa, Brandimarte non solo libera Orlando, ma tutti gli altri cavalieri imprigionati:

Perché essa già composti avia per arte
Quatro cierchielli in forma di corona,
con fior et herbe acolte in strane parte
per liberar de incanti ogni persona
[...] ²⁶⁰.

Anche qui dunque è l'Amore che unisce e salva i due eroi compagni d'armi. Da un lato amore fraterno, ovvero quello che conduce Brandimarte ad intraprendere l'avventura per liberare l'amico e che viene cantato dallo stesso Boiardo:

Più che il thesoro e più che forza vale,
più che il dilecto assai, più che l'honore,
el bono amico e compagnia leale:
e a doi che insieme se portano amore,
magior li pare el ben, minor el male,
potendo apalesar l'un l'altro el cuore;
e ogni dubio che acade, o raro o spésò,
poterlo ad altrui dir come a sé stesso.

Che giova aver de perle e de or divitia,
aver alta possancia e grande istato
quando si gode sol, senza amicitia?
Colui che altrui non ama e non è amato,
non puote aver compita una leticia:
e ciò dico hor per quel che io vi ho contato
di Brandimarte, che ha passato el mare
sol per venir Orlando ad aiutare²⁶¹.

Dall'altro amore passionale, amore come *zoggia* amorosa, ovvero quello rappresentato dalla bella Fiordelisa che, grazie alle sue conoscenze magiche, permette a Brandimarte di liberare Orlando e di uscire incolume dal Fiume del Riso.

²⁵⁹ *In.* III, vii, 31-32.

²⁶⁰ *In.* III, vii, 33.

²⁶¹ *In.* III, vii, 1-2.

Brandimarte si conferma dunque paladino a tutti gli effetti e, in un capovolgimento a specchio rispetto ai primi due libri, sembra assumere il ruolo dello stesso Orlando. Guidato da Amore, Brandimarte libera i cavalieri con l'aiuto di Fiordelisa, come Orlando aveva liberato il giardino di Dragontina con l'aiuto di Angelica. L'Amore che aveva guidato Orlando nelle sue imprese precedenti diventa dunque l'ancora di salvataggio del Conte e il punto di partenza per l'istituzione di un nuovo statuto di eroe individuale meritato dal coraggioso Brandimarte.

Si delinea sempre più nella nostra analisi la presenza delle fate e dei giardini come momenti funzionali all'evoluzione dei personaggi. Le fate e i giardini si inseriscono all'interno del poema come strumenti al servizio dei cavalieri, si adattano ad essere conferma efficiente dei loro ruoli e delle loro evoluzioni, agiscono insomma non per se stesse, ma come satelliti dei pianeti-personaggi.

Questo avviene anche nel caso di Mandricardo, personaggio nuovo e radicalmente diverso del terzo libro del poema. La differenza di Mandricardo rispetto agli altri protagonisti è confermata anche dal suo rapporto con il mondo fatato.

Mandricardo apre il terzo libro, immediatamente posto da Boiardo in relazione con Orlando. La *quête* del paladino pagano è infatti quella di vendicare la morte del padre Agricane, ucciso da Orlando in uno degli episodi più belli del poema. Mandricardo parte disarmato

[...]
per non voler che al mondo fosse deto
che alcun aiuto a lui facea mestiero
per vendicar sua onta e suo dispetto;
e lui prosume molto de ligiero
d'acquistarse arme e un bon destrier eletto,
sì che ponga ad effetto suo disegno
sol sua prodeza e non forza di regno²⁶².

²⁶² *In.* III, i, 14.

E giunge immediatamente in un giardino incantato, a subitanea dimostrazione dell'importanza del nuovo personaggio a cui fin da subito viene richiesta un'impresa eroica individuale.

Che l'incontro di Mandricardo con la Fata dela Fonte sia diverso da tutti gli altri incontri eroi-fate descritti finora lo si nota fin da subito. Attirato da un'esca adattata al pesce (un padiglione in cui trova armi e destriero) Mandricardo si trova di fronte una fata sensuale e fortemente erotizzata:

Era la fonta tutta lavorata
Di marmo verde, rosso, azzuro e giallo,
e l'acqua tanto chiara e riposata
che traspariva a guisa de cristallo:
Onde la dama che entro era spoliata,
cossì mostrava aperto sencia fallo
le pope e il pecto e ogni minimo pelo
come de intorno avesse un sottil velo²⁶³.

La nudità della fata e la voluta insistenza di Boiardo sulle parti più erotiche della fanciulla («le pope e il pecto e ogni minimo pelo») descrivono un personaggio femminile completamente diverso da quelli incontrati finora. Se cioè, le fate del primo e del secondo libro erano Morgane e Melusine svuotate della loro capacità di attrazione sui mortali al punto che nessun essere umano desiderava giacere con loro o dimorare nei loro giardini, qui ci troviamo di fronte ad una fata seduttrice. Non solo bella (tutte le fate del poema vengono descritte come straordinariamente belle), ma soprattutto capace, attraverso un gioco di seduzione vedo-non vedo («come de intorno avesse un sottil velo») di risvegliare la passione del cavaliere Mandricardo.

Anche la modalità della cattura è differente da ogni altra incontrata finora:

Questa ricolse in bracio quel Barone,
basandoli la boca alcuna fiata,
e disse : «adesso voi seti pregione
come molti altri al Fonte dela Fata [...]»²⁶⁴.

²⁶³ *In.* III, i, 22.

²⁶⁴ *In.* III, i, 23.

Pur nelle riprese morganiane, individuate dalla Zampese²⁶⁵, non ci sono accenni in questo episodio a cavalieri smemorati, a «fuor di sé» o «fuor de sentimento». Lo stesso bacio della Fata della Fonte non ha nulla a che fare con i baci delle Naiadi nel Fiume del Riso che «a cotal acto se dimenticava/ ciascun sé stesso»²⁶⁶. Mandricardo, pur convinto di sognare, resta cosciente e, unico nel poema, si lascia attrarre dalla fata ammaliatrice senza perdersi.

Certo, l'impresa che da questo incontro si originerà, ha molto di epico, trattandosi della conquista delle armi di Ettore, ma sullo sfondo resta nel lettore il sentimento di un giardino incredibilmente sensuale. E le ottave seguenti confermano l'atmosfera certamente non algida dell'episodio:

A Mandricardo tal ventura pare
vera e non vera, sì come si sogna;
pur rispose ala dama: «Io voglio andare
ove ti piace e dove me bisogna:
ma così ignudo non sciò che mi fare,
ché me ritiene alquanto la vergogna».
Disse la dama: «Non aver pavento,
che a questo è fatto bon provvedimento!».

E suoi capigli a sé sciolse di testa,
che ne avea molti, la dama ioconda,
et abbraciato el cavalier con festa
tutto el coperse dela trezia bionda.
Così nascosi entrambi di tal vesta,
uscir di quella fonte la bella onda
né fèrno al dipartir longa tenzone,
ma insieme a brazo entrarono al pavilione.

Non lo avea toco (come io dissi) el foco:
pieno è di fiori e di rose damaschine;
loro a dilecto se possarno un poco
entro un bel lecto adorno di cortine.
Già non sciò dir se fecero altro gioco,
ché testimonio non ne vide el fine;
ma pur scrive Turpin verace e iusto
che 'l pavilion crolava intorno al fusto²⁶⁷.

²⁶⁵ C. Zampese, «*Or si fa rossa or pallida la luna*». *La cultura classica nell'Orlando Innamorato*, cit. p. 116.

²⁶⁶ *In.* III, vii, 29.

²⁶⁷ *In.* III, i, 33-35.

Mandricardo è l'unico personaggio del poema ad unirsi carnalmente e volontariamente con una fata. Questo suo lasciarsi guidare da Amore gli garantirà un perenne bacio della Fortuna.

Come ha notato Cristina Zampese, «la buona sorte che assiste Mandricardo nel corso dell'impresa può allora assumere i contorni di un'entità allegorica: là dove è scritto *ventura* o *fortuna*, in altre parola, si può talvolta leggere equivocamente *Ventura* o *Fortuna*»²⁶⁸. E in effetti, ripercorrendo l'avventura di Mandricardo, più volte l'eroe vince o ottiene ciò che desidera senza sforzo: l'incontro con la Fata della Fonte gli appare «Ventura vera e non vera»²⁶⁹; nel duello contro Gradasso cadono entrambi nello stesso tempo, ma «non sciò se Fortuna o fusse caso: / quando caderno entrambi del'arcione/ di sopra Mandricardo era rimaso»²⁷⁰ (e a Gradasso la fata dirà: «Vetar non pòsse quel che vòl Fortuna!»²⁷¹); e tutta l'impresa per la conquista delle armi di Ettore si rivela baciata dalla buona sorte (si pensi al sasso fatato che raccoglie da terra che costringe le fiere a combattere l'una contro l'altra o alla "ventura" che permette a Mandricardo di schiacciare il serpente con il proprio peso cadendo nella buca).

Mandricardo dunque è l'eroe fortunato perché, come Orlando, «da Amor vinto». Non a caso anche l'avventura nell'avventura che avviene nel palazzo del Verziero con l'uccisione del gigante Malapresa è segnata da un'ulteriore prova d'amore che non può che essere soddisfatta:

[...]

Parate eran le ciambre a grande honore
de fina seta e bianchissimi letti;
rame de ranci intorno a molto odore,
e per que' rami stavano occeletti
che a lumi accesi se levarno a volo;
ma qua non stete el cavalier lui solo,

perché una dama rimase a servire
de ciò che chieder seppe, più nì meno.
La notte ivi ebbe assai che far e dire,
ma più ne avrà nel bel giorno sereno,

²⁶⁸ C.Zampese, «*Or si fa rossa or pallida la luna*». *La cultura classica nell'Orlando innamorato*, cit. p. 116.

²⁶⁹ *In.* III, i, 33.

²⁷⁰ *In.* III, i, 47.

²⁷¹ *In.* III, i, 48.

come tornando poterete odire
[...]²⁷².

L'Amore dunque è per Mandricardo *conditio sine qua non*, punto di partenza ma anche di arrivo. L'unione carnale con la fata che segna l'inizio della sua inchiesta sembra cioè divinizzare l'eroe, rendendo ogni sua impresa possibile e permettendogli addirittura, unico personaggio del poema, di uscire dal giardino liberamente. Non casuale, dunque, secondo questa interpretazione, apparirebbe la presenza del mito di Ganimede, fanciullo rapito da Zeus mutato in forma di aquila²⁷³.

[...]
Avea la corte intorno ad ogni faza
Logie dipinte con sotil lavoro.
Gran gente era ritracta ad una caza
E un gentil damigello era tra loro:
più bel di lui tra tutti non si vede
et avìa scripto al capo «Ganimede».²⁷⁴

Certo qui il mito è inserito per ragioni encomiastiche (l'aquila bianca che diverrà simbolo degli estensi), ma il rapimento di Mandricardo da parte della fata sembra avere più di qualche elemento in comune con il mito di Ganimede: il rapimento di un uomo (Ganimede e Mandricardo) da parte di un essere soprannaturale (Zeus o la Fata della Fonte); e il successivo stazionare dell'umano in un regno aldilà.

Si potrebbe forse riconoscere anche qui dunque quella «duplicazione del mito»²⁷⁵, individuata da Cristina Montagnani riguardo alle raffigurazioni dell'*Inamoramento*: Mandricardo diventerebbe dunque un novello Ganimede e il mito verrebbe «prima presentato in forma figurativa, poi riletto nel *continuum* della narrazione»²⁷⁶.

Degna di nota risulta anche l'investitura cavalleresca di Mandricardo. La conquista delle meravigliose armi di Ettore, «frixate ad oro e petre preciose,/con

²⁷² *In.* III, i, 65-66.

²⁷³ *Met.* X, 155-161.

²⁷⁴ *In.* III, ii, 5.

²⁷⁵ C. Montagnani, *Fra mito e magia; le ambages dei cavalieri boiardeschi*, cit. p.265.

²⁷⁶ *Ibidem*.

robini e smeraldi e grosse perle»²⁷⁷, e quindi la sua investitura quale «altro Hectòr»²⁷⁸ sottolineano, come era accaduto per Brandimarte, la benedizione del suo personaggio come eroe individuale.

L'investitura della fata che gli chiede di conquistare Durindana («e sin che tale empresa non sia vinta,/ giamai non posarà la tua persona»²⁷⁹) gli garantirà lo statuto di personaggio degno di affrontare -possiamo ipotizzare, perché il poema si concluderà prima del loro incontro- ad armi pari Orlando, altro protagonista guidato da Eros e quindi dalla *bonne chance*. Quel meraviglioso duello terminato con la morte di Agricane che si era interrotto al canto XIX del primo libro ritorna proiettato qui, e non a caso, con un protagonista che riprende le stesse parole del padre. Se Agricane, parlando ad Orlando, lo aveva invitato «de arme e de amor a ragionar»²⁸⁰, Mandricardo allo stesso modo si rivolgerà alla Fata con parole simili:

Rispose Mandricardo: «In fede mia,
tutto è perduto il tempo che ne avancia
se in amor non se spende o in cortesia
o nel mostrare in arme sua possancia
[...]»²⁸¹.

Mandricardo e Orlando dunque rappresentano in questo senso e in relazione ai giardini i due cavalieri perfetti in quanto guidati da Amore e di conseguenza dalla Fortuna. Perché, per tornare ad Agricane, ma anche allo stesso Boiardo, «ogni cavalier ch'è senza amore/ se in vista è vivo, vivo è senza core»²⁸².

Restano gli episodi della fata Alcina e delle fate madrine di Grifone e Aquilante. Entrambi sembrano innanzitutto nutrire la direttiva principale del poema, quale canto all'Amore che *omnia vincit*. Quello che emerge è infatti la totale dipendenza da Eros che coinvolge anche queste fate. Sia Alcina sia le due fate madrine sono guidate da un profondo sentimento di amore nei confronti dei personaggi a cui si legano. Amori diversi: puramente estetico nel primo caso; materno nel secondo.

²⁷⁷ In. III, ii, 28.

²⁷⁸ In. III, ii, 8.

²⁷⁹ In. III, ii, 36.

²⁸⁰ In. I, xviii, 45.

²⁸¹ In. III, i, 52.

²⁸² In. I, xviii, 46.

In forma diversa, ma comunque indicativa di una certa linea del poema, anche la Fata Bianca e la Fata Nera²⁸³ assumono un ruolo importante nelle filogenesi dei personaggi. Sono infatti le fate protettrici di Grifone e Aquilante e uniche fate madrine del poema. A differenza delle altre figure fatate che tramano e complottano alle spalle dei cavalieri, queste due figure si prodigano esclusivamente per aiutare i loro protetti.

Grifone e Aquilante, secondo la tradizione²⁸⁴, furono rapiti ancora in fasce, rispettivamente da un grifone e da un'aquila, e salvati e accolti il primo dalla Fata Bianca, il secondo dalla Fata Nera. I due paladini sono dunque dei veri e propri *fili fatuarum* e così vengono presentati da Boiardo e inseriti all'interno dell'*Inamoramento*:

[...]

Ben me stimo io ch'abiati già sentito
Come Aquilante fo sieco notrito,

Quando la Fata Nera il damigello
Mandò primeramente in quella corte,
poi che 'l levò di branche al fier ocello
che condotto l'avrebbe in triste sorte.
(Di questa cosa più non vi favello,
che sciò ch'avete queste historie scorte:
Griphon in Spagna et in Grecia Aquilante
Forno notriti; e più non dico avanti)²⁸⁵.

Boiardo, dunque, forte di una tradizione precedente data per conosciuta dal suo pubblico, porta in scena all'interno del suo *Inamoramento* un Grifone e un Aquilante già protetti e rafforzati dalle due fate madrine. Grifone e Aquilante entrano infatti nel poema già in possesso di armi incantate:

²⁸³ Sulla Fata Bianca e la Fata Nera cfr. anche F. Conselvan, *Condannati al Paradiso. Le fate nell'«Inamoramento de Orlando»*, Tesi di laurea in Letteratura italiana, Università di Ferrara, 2010/2011.

²⁸⁴ Secondo quanto riportato nell'articolo di A. Montanari, *Aquilante e Grifone*, in «Studi italiani», 1997 (XVIII), pp. 5-26, pp. 5-6. le vicende principali di Aquilante e Grifone sono giunte sino a noi, per esteso, narrate in tre versioni volgari diverse: l'ultima sezione del poema *Ugieri il danese* in quarantasei canti, rappresentata dall'intera tradizione a stampa, a partire dalla edizione veneziana del 1480, per i tipi di Luca di Domenico (IGI 6985); la corrispondente parte della redazione in venti cantari dello stesso, salvatasi nel manoscritto già Suardi-Ponti del 1477, oggi alla Biblioteca Civica di Bergamo (M. A. 563), e il V libro delle storie di Rinaldo in prosa, secondo il codice conservato alla Laurenziana di Firenze (Plut. 42. 37) datato 1506.

²⁸⁵ *In.* II, xx, 4-5.

[...]
Primo Aquilante e il suo fratel Grifone
Che hanno e destrier fatati e l'armatura [...]²⁸⁶.

[...]
E se non era l'armatura fina
Che quela Fada Bianca ebbe a incantare,
tagliava lui con tuto il suo destriero,
tanto fo il colpo dispietato e fiero²⁸⁷.

Questo era anco esso figlio de Olivero,
come Griphone, e di quel ventre nato;
né de lui manco forte né men fiero,
e come l'altro aponto era fatato
(L'arme sue dico, il brando e il bon destriero),
ben che a contrario fosse divisato,
ché questo tutto è nero e quel'è bianco,
ma l'un e l'altro a meraviglia è franco²⁸⁸.

Non solo: la buona stella sostenuta dalle fate madrine è confermata anche dalla bellezza di Grifone, capace di far innamorare Origille (II, iii, 62-64). «La faculté de plaire aux dames»²⁸⁹ è infatti tra i doni appartenenti alla tradizione delle *feés marraines*.

Fino al terzo libro i due fratelli vivranno insieme una serie di avventure come satelliti di altri personaggi: finiranno prigionieri del giardino di Dragontina (I, ix, 72; xiv, 42), di quello di Falerina (II, iii, 49), della Fata della Fonte (III, i, 25), dimostreranno il loro valore sul campo di battaglia.

Sarà però l'incontro con le due fate madrine a legittimare ancora una volta l'azione in assolo degli eroi. Nel secondo canto del terzo libro, infatti, i due paladini, appena liberati da Mandricardo dal regno della Fata della Fonte, incontrano due fanciulle:

Ma Griphone e Aquilante altro camino
Presero insieme, perché eran germani;
e sapendo el linguaggio saracino,

²⁸⁶ In. I, xxi, 7.

²⁸⁷ In. I, xxiv, 4.

²⁸⁸ In. I, xxiii, 26.

²⁸⁹ L. Harf-Lancner, *Les fées au moyen âge. Morgane et Mélusine*, cit. p. 34.

securi andarno un tempo tra 'Pagani.
Hor cavalcando un giorno, a matutino
Doe dame ritrovarno con doi nani:
l'una di quelle a bruna era vestita,
l'altra di bianco, candida e polita,

e similmente e nani e palafreni
di neve e di carbon avean colore;
ma le dongielle avean gli occhi sereni
da trar col guardo altrui di pecto el core,
acoglimenti di carecie pieni,
parlar soave e bei gesti d'amore;
et è tra queste tanta somiglianza
che l'una e l'altra de niente avanza²⁹⁰.

Già la prima descrizione delle fate dimostra donne magiche completamente diverse da quelle incontrate finora. Gli occhi «sereni», il «parlar soave» e i «bei gesti d'amore» poco hanno a che fare con la «brutta incantatrice» o «la falsa dama» precedenti. La Fata Bianca e la Fata Nera sono figure materne, accoglienti e rassicuranti. E le ottave successive confermano il loro ruolo amorevole:

E cavalier le dame salutàro
Chinando el capo con acto cortese,
ma quelle l'una l'altra se guardàro
e la vestita a nero a parlar prese,
dicendo alla compagna: «Altro riparo
far non si può, nì fare altre diffese
contra di quel che 'l ciel destina e il mondo,
come infinito è il suo girare a tondo.

Ma pur se puote el tempo prolungare
E far col séno forza ala Fortuna:
chi fece el mondo, lo potrà mutare
e pore el sole in loco dela luna!».
«Prendian dunque partito, se ti pare,»
Disse la Bianca alla dongiella bruna
«De ritener costor, poi che la Sorte
Hor li conduce in Francia a prender morte»²⁹¹.

²⁹⁰ *In.* III, ii, 40-41.

²⁹¹ *In.* III, ii, 42-43.

Se, come scrive Harf-Lancner, «les fées sont bien les héritières des Parques»²⁹², qui il ruolo delle due fate è davvero quello di dee della Fortuna, di tessitrici del filo della vita e della morte. Contro il destino «far non si può, nì fare altre difese», ma le due fate madrine possono «el tempo prolungare» e con esso dunque anche la vita dei due eroi.

L'incontro con le fate darà origine, come nel caso di Brandimarte e Mandricardo, alla *ventura* in assolo di Grifone e Aquilante. Su richiesta delle dame, partiranno alla ricerca del fellone Horillo, mostro capace di ricomporsi all'infinito e di amplificare iperbolicamente il tempo del duello. In questo modo, le due fate assicurano almeno per un po' la lontananza dei due eroi dal campo di battaglia. Anche in questo caso, dunque, anche se in forma capovolta, l'incontro con le fate autorizza una certa autonomia degli eroi, li dichiara pronti a vivere avventure individuali.

Più difficile interpretare l'episodio della fata Alcina come parte dell'evoluzione dei personaggi perché l'interruzione del poema prima dell'arrivo nel giardino della fata impedisce un quadro d'insieme chiarificatore. Alcina è una fata *sui generis* rispetto alle altre fate del poema. La troviamo in una condizione profondamente umana, o meglio, poco fatata, mentre si diverte a pescare con l'ausilio della magia:

E tre Baron (come aveti odito)
Passarno quindi acanto una matina,
e mirando il giardin vago e fiorito,
ch'a riguardar parìa cosa divina,
voltarno gli ochi a caso in su quel lito,
ove la Fata sopra ala marina
facea venir, con arte e con incanti,
sin fuor del'acqua e pesci tuti quanti.

Quivi eran tonni e quivi eran delphyni,
Lombrine e pesciespade in una schiera,
e tanti v'eran, grandi e picolini,
ch'io non sciò dir il nome o la maniera;
diverse forme de monstri marini,

²⁹² L. Harf-Lancner, *Les fées au moyen âge. Morgane et Mélusine*, cit. p. 34.

rotoni e cavadogli assai vi ne era
e phisisteri e pistrice e balene
le rippe avian a lei d'intorno piene.
[...]
Hor (com'io dico) la Fata pescava
E non avea né rethe né altro ordegno:
sol le parole che al'acqua getava
facea tuti quei pesci star al segno²⁹³.

L'attività è talmente di bassa lega²⁹⁴ per una donna, e soprattutto per una fata, che il fatto di essere stata colta in questa condizione scatena l'ira di Alcina:

[...]
Ma quando adetro il viso rivoltava,
vegiendo quei Baron prese gran sdegno
che l'avesser trovata in quel mestiero,
e d'afocarli tuti ebe in pensiero²⁹⁵.

La sorella di Morgana è, per quello che ci è dato di intuire, saldata al personaggio di Astolfo. L'importanza di Astolfo come altro protagonista del poema è confermata, come nel caso di Brandimarte, dal fatto che, anche qui, l'eroe si troverà ad affrontare in solitario un giardino incantato. Fino a questo momento (e siamo al XIII canto del secondo libro) Astolfo non è mai stato prigioniero di una fata. Giunge ai giardini, ma per una ragione o per un'altra li sfiora senza mai esserne vittima. Nel regno di Dragontina, dopo aver lui stesso minacciato la fata, fuggirà su Baiardo inseguito da Orlando, vittima dell'incantesimo di Dragontina e quindi incapace di riconoscere il cugino:

E crida forte: «O cavalier pregiato,
fior e corona di ogni paladino!
O sempre Dio de il ciel ne sia lodato!
Non me cognosci, che io son tuo cugino,

²⁹³ *In.* II, xiii, 56-59.

²⁹⁴ La Tissoni Benvenuti, nel suo commento all'*Inamoramento*, considera che a scatenare l'ira di Alcina sia il fatto di essere stata sorpresa «durante la sua attività di incantatrice». A mio parere qui lo sdegno causato dal fatto che i Baroni «l'avesser trovata in quel mestiero» si riferisce invece all'attività precisa che sta svolgendo, cioè quella della pesca. Perché del resto una fata dovrebbe essere infastidita dall'essere stata colta mentre utilizza la magia? Dragontina, Falerina e Morgana fanno sfoggio delle loro capacità magiche. Mentre, invece, il fatto di essere stata colta in un'attività non propriamente femminile né nobile spiegherebbe meglio la sua reazione. Cfr. A. Tissoni Benvenuti, *Commento all'«Inamoramento de Orlando»*, cit. p. 1149.

²⁹⁵ *In.* II, xiii, 59.

che tanto per il mondo te ho cercato?
Che te condusse per questo giardino?». ²⁹⁶
Il Conte de niente non l'ascolta,
né se ricorda vederlo altra volta,

Ma con gran furia e senza alcun riguardo
Un grandissimo colpo a due man mena;
e se non fusse che il destrier Baiardo
è di tal seno e di cotanta lena,
sarebbe ociso quel Duca gagliardo,
che morto l'avria Orlando con gran pena :
ben che il muro de il giardin fosse alto,
Baiardo a un trato lo passò de un salto²⁹⁶.
[...]
Hora tornamo de Astolpho a contare,
che aver Orlando dreto ancor li pare²⁹⁷.

Nel giardino di Falerina osserverà invece la *débauche* dei compagni e piangerà amaramanete la presunta morte di Rinaldo. Ma anche qui, lambirà i confini del regno senza entrarvi. Le due fanciulle che lo affiancano, infatti, lo convinceranno a non gettarsi nel lago in cerca del cugino:

E tanto l'avea vento il gran dolore
Che se volea nel lago traboccare;
se non che le doe dame con amore
l'andarno dolcemente a confortare,
ché dician lor: «Baron d'alto valore,
dunque ve volite disperare?
Non se conosce la virtù intiera
Se non al tempo che Fortuna è fiera!».

Molti sagi conforti gli san dare
Hor l'una hor l'altra, con suave dire;
e tanto seppen ben adoperare
che da quel lago lo fèrno partire
[...]²⁹⁸.

Il paladino, dunque, lambisce i confini dei mondi incantati, ma riesce sempre a fuggire. Sempre, tranne nel momento in cui, ancora una volta, è l'amore a dettare le regole. Sarà infatti l'amore di una fata nei suoi confronti a generare il suo

²⁹⁶ *In.* I, ix, 77-78.

²⁹⁷ *In.* I, x, 7.

²⁹⁸ *In.* II, ii, 29-30.

rapimento e la sua prigionia (presunta) in un giardino incantato. Si tratta di Alcina, creazione boiardesca:

Alcina fo sorella di Morgana
E dimorava al regno degli Atarberi,
che stano al mar, verso Tramontana,
sanza ragion, imansueti barberi.
Lei fabricato ha lì con arte vana
Un bel giardin de fior e de verdi arberi,
e un casteleto nobile e iocundo
tuto di marmo dala cima al fondo²⁹⁹.

Si innamorerà di Astolfo e, in perfetto stile morganiano, lo rapirà con un inganno.

Alcina dunque mantiene i tratti morganiani di una fata che si innamora di un mortale e tenta di rapirlo, ma non sembra avere più nulla di oscuro o inquietante. Resta «la disparition d'un héros dans l'autre monde»³⁰⁰ e resta la capacità della fata di fare incantesimi tramite pietre e radici (II, xiii, 60). Rispetto alle fate precedenti, almeno in questa prima e unica parte che possediamo, sparisce però l'aspetto cupo del personaggio. La vediamo innamorarsi di Astolfo (come era successo anche ad Angelica) e cambiare avviso:

[...]
Sol il viso de Astolpho tanto belo
Dal rio voler ritrasse quella Fata,
perché mirando il suo vago colore
pietà gli vienne, e fo presa d'amore³⁰¹.

E vediamo lo stesso Astolfo finire nella trappola di Alcina attraverso un'esca amorosa quale la Sirena:

«Oltre a quella isoleta è una Serena:
passi là sopra chi la vòl mirare!
Molto è bel pescie, né credo ch'apena
Dece sian viste in tuto quanto il mare!
[...]»³⁰².

²⁹⁹ In. II, xiii, 55.

³⁰⁰ L. Harf-Lancner, *Les fées au moyen âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, cit. p.204.

³⁰¹ In. II, xiii, 60.

«Tali debolezze davanti all'amore costituiscono una novità perché nella tradizione la fata restava padrona del gioco amoroso, era lei a innalzare l'eroe al suo livello, avendolo scelto per le sue qualità morali e non col solo criterio di una bellezza fisica casualmente intravista»³⁰³. Anche qui dunque, a dettare le regole è l'amore. Amore puramente sensuale, fisico, estetico, che non risparmia però nemmeno le fate. Quello stesso amore che aveva preso anche la Fata Silvanella nei confronti di Narciso morto e che, in una delle pagine più cupe del poema, sembra porsi come *exemplum*, monito contro la *desmisura*, nei confronti di Orlando, come si analizzerà più accuratamente nel capitolo dedicato all'amore.

1.3 Gli oggetti magici

Nel suo saggio "La letteratura fantastica" Tzvetan Todorov scrive che «la funzione del soprannaturale è di sottrarre il testo all'intervento della legge e perciò di trasgredirla. L'elemento meraviglioso viene ad essere il materiale narrativo che adempie alla rottura di una situazione stabile»³⁰⁴. Gli oggetti magici all'interno dell' *Inamoramento de Orlando* svolgono pienamente la funzione così descritta da Todorov: sono gli espedienti che permettono al narratore di mutare le sorti di una situazione, di rovesciare le attese del lettore, di impreziosire le sfumature dei personaggi, le loro *quêtes*. Nei casi più articolati, come si vedrà, rappresentano anche, in un perfezionamento nell'utilizzo delle parti del racconto, i collanti tra i vari episodi, gli elementi che creano dei *fil rouge* nella trama.

Si è scelto, per la definizione di "oggetto magico" di far rientrare nell'analisi les "moyens magiques" dello schema di Propp, ovvero «tous ces objets transmi au héros par le donateur»³⁰⁵. Le forme della donazione sono diverse, volontarie o involontarie, e anche nel caso del poema boiardesco, si determinano sempre come momenti che permettono all'eroe di rovesciare le dinamiche di un'azione, di sfuggire a situazioni difficili o di accelerare in senso positivo la propria inchiesta.

³⁰² In. II, xiii, 62.

³⁰³ D.A.Gras, *L'«innamorato» tra meraviglioso e magico*, cit. p. 294.

³⁰⁴ T.Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1983, p. 144.

³⁰⁵ V. Propp, *Morphologie du conte*, cit. p. 72.

Facilmente classificabili e analizzabili come mezzi destinati a mobilitare il normale decorso di un'azione sono innanzitutto le erbe magiche. Non tanto le radici, presenti all'interno del poema esclusivamente in mano alle fate o ai maghi e utilizzate per loro scopi personali contro i personaggi³⁰⁶, ma piuttosto le erbe taumaturgiche, ovvero le «moyens magiques absorbés»³⁰⁷ dagli eroi. Qui dunque, «strictement parlant, il ne s'agit pas d'un mode de transmission»³⁰⁸. Non c'è un reale passaggio di mano, ma piuttosto un assorbimento involontario: anche in questo caso però il donatore interviene sempre in aiuto di un eroe. Le erbe giungono dunque a conforto del lettore, dopo un momento di inquietudine legato al destino di qualche personaggio rilevante. A ricevere l'effetto terapeutico delle erbe è innanzitutto Brandimarte, curato da Leodilla, dopo essere stato ferito durante un duello con i tre giganti che avevano rapito la fanciulla:

Brandimarte giacea sopra a quel prato
(come io vi disse) tuto sanguinoso,
con l'elmo rotto e 'l scudo fracassato
per colpo de Marfusto forïoso.
Orlando in brazo se l'avìa reccato
E piangìa forte, quel Conte piatoso;
ma quella damigella a man a mano
giù de il gambello discese nel piano;

et andò prestamente alla fonte
ch'era nel megio de il prato fiorito,
e getando aqua a Brandimarte in fronte
ritornar fece il spirto sbigotito.
E dolcemente ragionando al Conte
Dicea voler pigliar altro partito,
ché poco longi una herba avìa veduta
qual raquista la vita, anchor perduta.

Dentro alla selva che girava intorno

³⁰⁶ Le radici all'interno del poema sono utilizzate da personaggi magici tre volte: al canto XX del primo libro un vecchio «incantator e di malicia pieno» utilizza una radice «de natura cruda,/che fa l'homo per forza addormentare» per far addormentare e rapire Fiordelisa; nel secondo libro (canto XIII, ottava 5) sarà invece Morgana a servirsi, tra gli altri incanti, di «succo d'herbe e de radice» per trasformare Ziliante in drago; infine, sempre al canto XIII del secondo libro (ottava 60) è Alcina a ipotizzare l'impiego di una radice «col qual avria la tera profundata» per vendicarsi di essere stata colta «in quel mistiero» da Ranaldo, Astolfo e Dudone.

³⁰⁷ V. Propp, *Morphologie du conte*, cit. p. 73.

³⁰⁸ *Ibidem*.

La damigella se pone a circare,
né stete molto che fece ritorno
con l'herba, che a vertute non ha pare;
ad or simiglia quando è chiar il giorno,
la note poi se vede lampigiare;
il fior vermiglio ha la pianta felice,
e come argento è bianca sua radice.

Avia il Baron la testa dissipata
Per il gran colpo (come aviti oldito);
posevi dentro quella herba fatata
la damigella, e chiusela col dito:
fu incontinenti la piaga saldata,
né pur se vede dove era ferito.
[...] ³⁰⁹.

L'erba dunque, al servizio del paladino, muta positivamente e velocemente una situazione di apprensione nei confronti del cavaliere.

Nel caso di Brandimarte, una seconda volta le erbe interverranno a rasserenare la sua inchiesta. In questo caso però non sarà il paladino a ricevere le cure, ma Batoldo, *avatar* di Brandimarte, poiché simbolo della sua investitura cavalleresca. In un colpo di scena degno dei migliori film moderni, Boiardo ritarda il momento dell'investitura dell'eroe da parte della fata Febosilla. Già annunciato nell'ottava precedente, l'affatamento delle armi di Brandimarte – e dunque la sua autorizzazione ad agire in assolo – verrà bruscamente interrotto dal ferimento di Batoldo, suo destriero magico. La *suspense* è alta: il lettore sa che, se non sarà curato, ad essere messo a rischio è lo stesso ruolo di cavaliere di Brandimarte.

E morto là saria veracemente
Se Phoebesilla, quella bela Fata,
soccorso non l'avesse incontinente
con succi d'herbe et aqua lavorata
[...] ³¹⁰.

Lo scioglimento sarà dunque positivo e gli oggetti magici si fanno *mixer* nel ritmo della fabula, accelerano o rallentano la colonna sonora del poema.

³⁰⁹ *In.* I, xxi, 38-41.

³¹⁰ *In.* II, xxvi, 19.

Lo stesso avviene nel caso di Ruggero. Il paladino estense sarà curato da Atalante, dopo essere stato ferito a tradimento da Bardulasto durante la giostra di Agramante. Qui, non solo il lettore, ma anche lo stesso Atalante, riceve sollievo dall'utilizzo taumaturgico della magia:

Il vechio poi, vegiando la ferita
Che non era mortal (per quel ch'io sento),
poi che la pele insieme ebe cusita,
la medica con herbe e con unguento
[...] ³¹¹.

Leggermente diverso, invece, è il caso di Bradamante, ferita nel duello contro Daniforte, e curata da un eremita:

[...]
che cura di riposo o nulla o poco
Aben che quel romito assai la invita
A medicarse perché era ferita.

E tanto ben la seppe confortare
Che pur al fin ella pigliò lo invito;
ma volendoli el capo medicare,
vide la trecia e fu tutto smarito.
Bàttese il petto e non scià che si fare,
«Topino me!» dicendo «Io son perito!
Questo è il dimonio certo, io il vedo al'orma,
che per tentarmi ha preso questa forma!».

Pur conoscendo poi per el toccare
Che l'avìa corpo e non era ombra vana ,
con herbe assai la prese a medicare
sì che la fece in poco de hora sana,
ben che conviène le chiome tagliare
per la ferita ch'era grande e strana.
Le chiome li tagliò come a garzone,
poi li donò la sua beneditione ³¹².

³¹¹ *In.* II, xxi, 27.

³¹² *In.* III, viii, 61.

Il personaggio donatore-guaritore, in questo caso, sembra essere stato inserito da Boiardo, non tanto per la creazione di *suspense* (Bradamante non è in pericolo di vita), né per modificare il ritmo della fabula. Piuttosto per inserire elementi funzionali al seguito del poema: il taglio dei capelli di Bradamante, infatti, necessario per la cura con le erbe magiche, sarà fondamentale per il quiproquò del canto successivo, quando Fiordespina, scambiandola per un cavaliere, se ne innamorerà.

Oggetti magici equamente diffusi in tutto il poema sono anche i libri che possono essere divisi in due gruppi: da un lato i libri utilizzati dal mago Malagise per creare i suoi incantesimi; dall'altro gli «how-to books that guide knights in overcoming magical dangers»³¹³. Dei primi abbiamo già trattato all'inizio del capitolo: sono i libri che creano gli incantesimi dei maghi del poema, che ne determinano (o meno) la potenza magica. Restano quasi esclusivamente legati ai loro portatori, tranne nel caso di Angelica, unica ad appropriarsi e a fare uso del libro di Malagise.

I secondi, invece, sono strettamente connessi ai protagonisti in *quête*, personaggi mobili in cerca di qualcosa che incontrano nelle loro inchieste ostacoli da superare. In questo secondo caso i libri diventano «auxiliaires magiques»³¹⁴, oggetti consegnati ai cavalieri dalle mani di fanciulle o vecchi per agevolare la buona riuscita dell'impresa dell'eroe. Nell'*Innamoramento*, solo Orlando e Rinaldo saranno destinatari o potenziali destinatari di un libro magico. Rinaldo, come si è visto, non saprà cogliere l'occasione e il libro nelle mani di Fiordelisa («Io hagio un libro dove sta depinto/Tuto il giardino a ponto e con misura»³¹⁵) si risolverà come un «moyen magique» mancato, adombrando le potenzialità del paladino rispetto al cugino.

Unico destinatario proficuo di questi libri sarà invece Orlando. Due volte riceverà da due donatori diversi un «libretto». La prima volta, come ricompensa per aver liberato suo figlio, un «palmero, vechio assai e [...] adolorato»³¹⁶ gli donerà un libretto

³¹³ J.M.Kisacky, *Magic in Boiardo and Ariosto*, cit. p.26.

³¹⁴ V. Propp, *Morphologie du conte*, cit. p.71.

³¹⁵ *In.* I, xvii, 39.

³¹⁶ *In.* I, v, 57.

[...]
«coperto ad oro e smalto luminoso
[...]
di virtù mirabile e soprana,
perché ogni dubioso ragionare
su queste carte se dichiara e spiana»
[...]»³¹⁷.

La seconda volta sarà una fanciulla, donatrice sconosciuta, a consegnare nelle mani di Orlando, un libretto per poter affrontare e distruggere il giardino di Falerina:

«[...]»
Un libro ti darò, dove è depinto
Tuto 'l giardin e ciò ch'è dentro al cinto»³¹⁸.

In una sorta di climax positivo del personaggio, i libri si pongono a servizio di una sua evoluzione mentale, sempre guidata da Amore. Nel primo caso, infatti, il paladino cristiano prenderà l'oggetto magico, ma non saprà farne buon uso. Per ben due volte si dimenticherà di possederlo: quando deciderà di affrontare il mostro-sfinge per sapere dove si trovi Angelica (I, v, 68) e quando, non sapendo rispondere all'indovinello, invece di consultare l'oggetto magico, «sancia dire altro trasse Durindana»³¹⁹. Di fronte al mostro sfinge che mette alla prova la sua capacità intellettuale, Orlando, eroe di forza più che di intelletto, non brilla dunque in intelligenza. Ma dimostrerà comunque che le prove compiute per amore vanno sempre a buon fine.

Nel secondo caso, invece, né la forza né le lusinghe saranno sufficienti a convincere Falerina a dirgli come uscire dal giardino:

Per le chiome la dama pigliava,
che l'avea sparse per le spale al vento,
e de dargli la morte menaciava
e grave pena con molto tormento
se del Giardin ussir non gl'insignava.
Lei, ben che tremi tuta di spavento,

³¹⁷ *In. I, v, 66-67.*

³¹⁸ *In. II, iv, 5.*

³¹⁹ *In. I, v, 73.*

per quella tema già non se confonde,
anci sta queta e nula vi risponde.

Né per menacie che gli avesse a fare
Il Conte Orlando, né per la paura
Mai gli rispose, né volse parlare,
né pur di lui mostrava tenir cura.
Lui le losenghe anchor volse provare:
essa ostinata fo sempre e più dura,
né per piacevol dir, né per menacia
puòte impetrar che lei sempre non tacia.

Turbossi il cavalier nel suo coraggio,
dicendo: «Hor m'è forza esser felone!
Mia sarà la vergogna e to il danagio
Ben che di farlo ò ho molta ragione».
Cossì dicendo la mena ad un fagio
E ben streta la lega a quel troncone
Con rame longhe, tenere e ritorte,
dicendo a lei: «Hor dove son le porte?»³²⁰.

Inizialmente dimentico del libro, di fronte all'ostinato silenzio della fanciulla, Orlando, cavaliere cortese e pertanto incapace, nonostante le minacce, di fare del male ad una dama, si rammenta dell'oggetto magico e lo utilizza per uscire dal giardino. Non solo, l'avventura nel regno di Orgagna, compiuta per amore di Angelica, si concluderà con un gesto di estrema cortesia: «et alla dama poi dete perdono»³²¹. Si nota dunque un totale abbandono di Orlando al servizio di Amore. Abbandono a cui sottostanno anche gli oggetti magici impiegati dal paladino.

Come nel caso delle fate e dei loro giardini, anche gli oggetti magici risultano dunque al servizio dei personaggi. Contribuiscono cioè a smuovere le loro inchieste all'interno del poema, ne incalzano i movimenti, aumentano la *suspense* nei singoli fili della trama.

Questo ruolo di elementi al servizio dei personaggi è amplificato negli oggetti magici che attraversano i canti, la cui presenza dunque non è limitata a qualche ottava, ma si srotola attraverso il poema. Oltre a destrieri, armature e armi fatate, di cui si occuperà a breve, gli unici due oggetti magici che svolgono un ruolo di

³²⁰ *In.* II, iv, 28-30.

³²¹ *In.* II, vii, 32.

questo genere sono la lancia dell'Argalia e l'anello di Angelica. Vengono introdotti insieme all'interno del primo canto del poema, ma la loro presenza risuonerà ben oltre:

Al gioveneto avea dato un distrieri
[...]
Ma sopra tutto una lancia dorata,
de alta richeza e pregio fabricata

Hor con queste armi il suo patre il mandò,
stimando che per quelle il sia invincibile,
et oltra a questo uno anel li donò
de una virtù grandissima, incredibile,
advenga che costui non lo adoprò:
ma sua virtù facea l'homo invisibile
se al manco latto in boca se portava;
portato in dito ogni incanto guastava³²².

Due caratteristiche accomunano i due oggetti, che per il resto meritano di essere analizzati separatamente. Da un lato, l'origine comune e la separazione involontaria: entrambi sono un dono del re Galafrone al figlio Argalia, ma in entrambi i casi scivoleranno in altre mani senza una vera e propria donazione. Dall'altro, il loro essere strettamente legati non solo al destino, ma anche alla caratterizzazione stessa di un personaggio del poema: Astolfo per la lancia, Angelica per l'anello. Più di qualunque altra presenza magica del poema, questi due oggetti si fondono a tal punto con i loro portatori da divenirne parte integrante. La perdita dell'oggetto porta di conseguenza ad una svalutazione, o comunque ad un mutamento, del personaggio stesso.

La lancia dell'Argalia è indissolubilmente legata al destino di Astolfo. La sua origine è arturiana e sembra facilmente ascrivibile alla storia narrata dall'autore della *Tavola Ritonda*³²³, «libera e originale rielaborazione della storia di

³²² In. I, i, 38-39.

³²³ Cfr. D. Delcorno Branca, *Il cavaliere dalle armi incantate: circolazione di un modello narrativo arturiano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1982 (CLIX), Torino, Loescher, pp. 353-382; cfr. anche P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, cit. p. 478; J.M.Kesacky, *Magic in Boiardo and Ariosto*, cit. p. 14-18; e G. Reichenbach, *L'Orlando innamorato di M.M.Boiardo*, Firenze, La nuova Italia, 1936, p. 18.

Tristano»³²⁴. Nel racconto, la fata Escorducarla invia il fratello Lasancis a sfidare i cavalieri della Tavola Rotonda, provvedendolo di un'armatura incantata e di una lancia «che sì leggermente –dice al fratello – voi non toccherete lo cavaliere, che subito egli andarae alla terra»³²⁵. Nota il Rajna che Boiardo introduce un'importante novità: «chi dopo l'Argalia viene in possesso della lancia, non ne conosce la virtù, sicché attribuisce a prodezza sua propria ciò che avviene per forza d'incanto»³²⁶. Astolfo ne giunge in possesso apparentemente per caso («le moyen tombe par hasard entre les mains du héros»³²⁷): dopo essere stato il primo estratto per affrontare l'Argalia per la conquista di Angelica, in linea con il suo personaggio «che molte fiate càde de il ferante»³²⁸, perde il duello e viene fatto prigioniero. A seguito dello scompiglio creato dall'arrivo di Feraguto e dalla partenza di Angelica e dell'Argalia, Astolfo, rimasto solo alla Fonte di Merlino, si ritrova libero:

Tornamo hora ad Astolpho, che soletto
 (come sapetti) rimase ala Fonte.
 Mirata avea la pugna con diletto
 E de ciascun guerier le force pronte;
 Hor resta in libertà sancia suspetto,
 ringraziandone Dio con le man gionte.
 E per non dar indugia a sua ventura,
 monta a destrier con tutta l'armatura.

E non avea lancia il paladin,
 che la sua nel cadere era speciata;
 guàrdassi intorno et al troncun de il pin
 quella delo Argalia vide apogiata.
 Bella era molto e con lame d'or fin
 Tutta di smalto intorno lavorata.

³²⁴ *Ivi*, p.353.

³²⁵ *La Tavola Ritonda o l'Istoria di Tristano*, ed. F.L. Polidori, Bologna, 1864-66, pp. 324-336, p.325.

³²⁶ P.Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, cit. p. 478. La non conoscenza da parte di Astolfo (né di nessun altro) della potenza magica della lancia potrebbe facilmente essere ascritta al fatto che tradizionalmente l'uso delle armi dotate di particolari attributi magici veniva considerato contrassegno di «félonie», in quanto in grado di assicurare la vittoria senza alcun effettivo merito da parte del possessore. Rimuovendo dunque questa possibile fonte di adombramento, Boiardo può portare a compimento quel rovesciamento che si realizza nella figura di Astolfo. Sul disonore di una vittoria con armi fatate cfr. D. Delcorno Branca, *L'Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973, p. 89-93.

³²⁷ V.Propp, *Morphologie du conte*, cit. p.71.

³²⁸ *In. I*, i, 60.

Prendela Astolpho quasi per desasio,
sancia pensare in essa alcun vantagio³²⁹.

Viene dunque in possesso della lancia «quasi per desasio», senza riconoscerla come un “moyen magique”. In questo modo Boiardo «overturns the natural order by living the magic lance to the weakest of knights»³³⁰. Eppure, la lancia cambierà il suo status di personaggio perdente, di cavaliere debole «che molte fiате càde de il ferante». Da questo momento in poi, infatti, Astolfo affronterà una serie di duelli che lo proclameranno, nello stupore generale³³¹, vincitore indiscusso: in un climax positivo nella definizione del buffo eroe, affronterà e vincerà Grandonio (I, iii, 7), Giasarte e Piliassi (I, iii, 9), Gano e altri maganzesi (I, iii, 14-20), Gradasso (I, vii, 56), Brandimarte (I, ix, 53-54), Sacripante (I, ix, 63), Argante (I, x, 30), Uldano (I, x, 31), Saritrone (I, x, 33).

Non solo, il capovolgimento della situazione, gli permetterà anche di prendersi gioco di chi lo aveva deriso, in un rovesciamento dei ruoli degno delle beffe del miglior Boccaccio. La sua natura istrionica gli farà mettere in scena un vero e proprio teatrino, fingendo di aver perso il duello con Gradasso e di aver dunque condannato Carlo Magno e i suoi ad una prigionia perenne. «Ma poi che Astolpho di beffar è stanco»³³² svela la verità, scatenando la gioia generale:

[...]
Hor de andar a Parigi ognon si spacia;
altro che «Astolpho!» non se ode nïente:
e chi lo basa in viso e chi lo abbraccia,
e da lui solo va tutta la gente.
Campato ha Astolpho (è suo questo honore!)
La fé de Christo e Carlo Imperatore³³³.

Il paladino buffo che fino a poco prima suscitava ilarità e sconcerto, diviene dunque qui l'eroe che, almeno per un po', prende il posto di Orlando e Rinaldo agli occhi dell'imperatore («Carlo se aforza assai de il ritenere»³³⁴).

³²⁹ In. I, ii, 17-18.

³³⁰ J.M. Kisacky, *Magic in Boiardo and Ariosto*, cit. p. 15.

³³¹ Lo stupore è anche di Astolfo stesso. Nemmeno lui infatti crede all'ipotesi di una vittoria su Grandonio: «Né già se crede quel franco Barone/ aver victoria contra de il Pagano,/ ma sol cum pura e bona intentione/ di far il suo dover per Carlo Mano» (I, ii, 66).

³³² In. I, vii, 64.

³³³ In. I, vii, 69.

Certo, il posto d'onore non gli sarà conservato a lungo, ma nella mente del lettore il paladino resterà ancorato alla lancia d'oro che aveva permesso il suo riscatto. Contribuisce in questo senso anche lo stesso Boiardo. Anche nel momento in cui le armi gli vengono rubate, l'autore continua ad attribuirle ad Astolfo:

[...]
Hor ascoltati che bella ventura
Li mandò avanti Dio del ciel quel giorno!
Ché proprio nela strata se incontrava
In un che l'arme e sua lancia portava.

Quel'arme che valean un gran tesoro
Un Tartaro le tien in sua balia,
e il suo bel scudo e quella lancia d'oro
che primamente fu delo Argalia
[...]³³⁵.

Quel "sua" , come nota la Tissoni Benvenuti, - e aggiungerei anche quel "primariamente"- ci dicono che «la lancia dell'Argalia è ormai a buon diritto attribuita ad Astolfo»³³⁶.

Torna qui, inoltre, il tema della Fortuna, come *bonne chance*: fortuna nel trovare la lancia dell'Argalia; fortuna nel ritrovarla in mano al Tartaro dopo averla perduta. Si trova cioè già qui, in contrasto con ciò che ha scritto Mario Santoro, il seme di quello che sarà Astolfo, *homo fortunatus*, nell'*Orlando furioso* dell'Ariosto³³⁷. E anche qui, come era avvenuto in precedenza, superando uno sguardo superficiale, si può notare come il tema della Ventura/Fortuna sia strettamente connesso a quello dell'amore.

Perché infatti un oggetto così potente, magicamente e narrativamente, finisce nelle mani del buffo Astolfo? Da un lato certo per le potenzialità narrative che

³³⁴ *In.* I, vii, 70.

³³⁵ *In.* I, xix, 30.

³³⁶ A. Tissoni Benvenuti, *Commento all'«Inamoramento de Orlando»*, cit. p. 548.

³³⁷ Santoro, sull'Astolfo di Boiardo, che nell'Ariosto diventerà il tipico esponente dell'*homo fortunatus*, scrive: «Vi ritrovate alcuni dei più importanti caratteri tradizionali: la bellezza, la ricchezza, la cortesia, l'eleganza; ma non a caso il poeta dà subito risalto al carattere su cui essenzialmente costruisce il suo personaggio: la millanteria, che fa contrasto con le modeste possibilità guerriere del paladino. Ed invero l'Astolfo del Boiardo è fondamentalmente un personaggio comico, ma di una comicità (determinata in modo essenziale dal contrasto fra l'atteggiamento di bravaccio e la realtà) per lo più facile ed esteriore, che spesso confina con la farsa e la buffoneria». Cfr. M.Santoro, *Lecture ariostesche*, Napoli, Liguori, 1973, p. 164.

questo apporta alla storia; ma dall'altro, forse, anche perché Astolfo è l'unico paladino del poema a far invaghire di sé Angelica senza nessun tipo di influsso magico. Torniamo per un attimo al primo canto del poema e alla prigionia di Astolfo dopo aver perso il duello con l'Argalia:

Quei gran giganti Astolfo eben pigliato
E lo menarno dentro al pavaglione;
ma quando fu del'arme dispogliato,
la damigiella nel viso il guardone,
nel quale era sì vago e delicato
che quasi ne pigliò compassione;
unde per questo lo fece honorare,
per quanto honore a pregon si può fare.

Stava disolto sancia guardia alcuna
Et intorno ala fonte solaciava;
Angelica nel lume dela luna
Quanto potea nascoso lo amirava.
Ma poi che fu la note oscura e bruna,
nel letto incortinato lo possava
[...] ³³⁸.

È forse dunque la sua bellezza, la sua capacità di far invaghire la capricciosa e fredda Angelica, a fargli meritare la lancia dell'Argalia. Rifacendoci alla morfologia del racconto di Propp, si nota come in ogni racconto l'oggetto magico giunga all'eroe come premio per una prova superata: «Le héros est mis à l'épreuve, ou questionné, ou attaqué, etc., à titre de préparation à recevoir un moyen ou l'aide d'un auxiliaire magique»³³⁹. Qui, in linea con l'ispirazione amorosa di tutto il poema, Astolfo non supera il duello con l'Argalia, non supera una prova di valore cavalleresco, ma il moto amoroso che crea nella fanciulla è sufficiente prova della sua capacità di suscitare amore, e porta dunque al conseguimento dell'oggetto magico. Da qui in poi, al di là della lancia (che ad un certo punto svanirà nel nulla) e del riscatto (che non toglierà ad Astolfo la sua anima di *fool knight*), Astolfo sarà autorizzato ad avere un ruolo rilevante all'interno del poema fino al punto di giungere da solo a quel giardino di Alcina, purtroppo incompleto, in cui verrà trascinato nuovamente dall'amore di una

³³⁸ In. I, i, 66-67.

³³⁹ V. Propp, *Morphologie du conte*, cit. p.66.

donna fatata. È l'amore dunque che, concedendogli un oggetto magico diverso da ogni altro, stende per Astolfo il tappeto rosso verso le avventure del poema. In questo caso, non l'amore rivolto a qualcuno, ma l'amore suscitato dalla sua bellezza, che lo rende di necessità e stilnovisticamente un cavaliere cortese³⁴⁰, al punto da dire a Brandimarte, pur avendolo vinto in duello e meritando Fiordelisa:

Astolpho, che a quel'atto ben comprese
Che il cavalier moriva disperato,
subitamente di Baiardo sciese,
e con parole assai l'ha confortato:
«Credi» diceva «che io sia sì scortese
Che io te toglia quel ben ch'hai tanto amato?
Teco giostrai per victoria e per fama:
Mio sia l'honore, e tua sia questa dama!»³⁴¹

E del resto, in un capovolgimento a specchio, il brutto Feraguto, che pur «amava oltre misura»³⁴², ma che è incapace di generare passione amorosa, non solo in Angelica (I, i, 11), ma in qualunque donna, avrà infatti ben poco spazio nell'*Innamoramento* e nessuna parte nel respiro bretone del poema.

L'oggetto magico senza dubbio più importante del poema è però l'anello di Angelica, che svolge essenzialmente due funzioni: da un lato costituisce la componente magica del personaggio di Angelica; dall'altro è un vero e proprio *trait d'union* all'interno del poema.

Come nota Antonio Franceschetti, l'anello di Angelica sembra venire «creato apparentemente solo per proteggere la fanciulla dall'attacco di Malagise»³⁴³. Donato da Galafrone all'Argalia, immediatamente si lega al personaggio di Angelica, proteggendola dalle intenzioni del mago:

³⁴⁰ È significativo nella definizione della cortesia-attrazione di Astolfo anche ciò che avviene al canto X del secondo libro: Ranaldo, rapito dal gigante Balisardo, scopre che anche Astolfo è stato fatto prigioniero del mostro. Quello che importa qui è l'espedito che Balisardo utilizza per attirare Astolfo nella rete: «El modo a dir saria longa novela,/ perché lo prese in forma de dongiela» (II, x, 52). Questo elemento, apparentemente banale, sottolinea nuovamente, in un poema in cui l'amore e l'attrazione sono forme predilette, il ruolo di primo piano di Astolfo nella tessitura dell'opera.

³⁴¹ *In.* I, ix, 55.

³⁴² *In.* I, i, 72.

³⁴³ A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 177.

Angelica, non troppo a lui lontana,
 la bionda testa in sul'herba posava
 sotto il gran pino, a lato ala fontana;
 quatro giganti sempre la guardava.
 Dormendo non parìa già cosa humana,
 ma ad angelo de il ciel rasumigliava;
 lo anel dil suo germano avëa in dito,
 dela virtù che sopra aveti odito.
 [...]

Esso dapoi se acosta ala dongiella
 E pianamente tira for la spada:
 e vegiendola in viso tanto bella
 di ferirla nel colo indugia e bada.
 Lo animo volta in questa parte e in quella
 E poi disse: «così convien che vada!
 Io la farò per incanto dormire
 E pigliarò con sieco il mio disire».

Pose tra l'herba giù la spada nuda
 Et ha pigliato il suo libreto in mano:
 tutto lo legie prima che lo chiuda,
 ma chi li vale? Ogni suo incanto è vano
 per la potencia delo anel sì cruda
 [...] ³⁴⁴.

Come nel caso di Astolfo con la lancia dorata, anche qui la definizione del personaggio di Angelica non è separabile dall'oggetto magico. L'anello si fonde con la figura della fanciulla, diviene parte integrante del suo dna. E di più, persino il suo *appeal*, il suo costituirsi come fanciulla-maga estremamente seducente e potente all'interno del poema deriva dall'anello. Se infatti Angelica viene presentata come «piena de inganni e de ogni falsitade,/ e sapea tute le incantatione»³⁴⁵, in realtà la sua potenza magica è indissolubilmente legata all'anello.

È l'anello che firma le sue imprese maggiori, che rende innocua la magia di Malagise, che le permette di ricattare il mago («Ma guarda, s'tu promette, non mentire,/perché te aviso che uno anelo ho in mano/ che farà sempre ogni tuo incanto vano»³⁴⁶), che le permette di fuggire incolume dal regno di Orgagna (I, xiv,

³⁴⁴ *In. I, i, 42-46.*

³⁴⁵ *In. I, i, 37.*

³⁴⁶ *In. I, v, 22.*

37) e distruggere in un battito d'ali il regno di Dragontina (I, xiv, 45-47) . Grazie all'anello soccorre le inchieste di Orlando e Rinaldo: Orlando smemorato nel giardino di Dragontina; Rinaldo in difficoltà a Rocca Crudele (qui gli oggetti magici che intervengono sono una corda «di laci ad ogni palmi ragropata», una lima «che segava sorda» e «uno alto pan di cera impegolata»³⁴⁷, ma a ben guardare la loro esistenza è dovuta all'anello che permette ad Angelica di ottenere, ricattandolo, l'aiuto di Malagise).

Quando utilizza l'anello Angelica è dunque un personaggio potente –si potrebbe dire, allo stesso livello delle fate- che ricatta i maghi e sfugge a trappole meravigliose. Diviene lei stessa “auxiliaire magique”, aiutando Orlando a liberare altri cavalieri.

Quando se ne dimentica o lo perde, invece, la sua aurea magica si appanna, si sgretola. Si pensi, per esempio, a quando, difesa dai nove cavalieri, è assediata ad Albracà cercando di avvicinarsi alla rocca:

Et essa, che si vede a tal partito,
di gran paura non sa che si fare:
scordasse delo anel che aveva in dito,
col qual potea nascondersi e campare.
Lei tanto ha il spirto fredo e sbigotito
Che de altra cosa non può racordare,
ma solo Orlando per nome dimanda,
a lui piangendo sol se racomanda³⁴⁸.

O alla disperazione della fanciulla nel momento in cui si rende conto di aver perduto l'oggetto magico:

[...]
Ma come gionto fo dentro alla porta,
Angelica trovò ch'è quasi morta,

Quasi morta di doglia, la dongiella,
pensando che riceve un tal danagio.
Re Sacripante per nome l'apella,
dicendo: «Anima mia, chi te fa oltragio?».

³⁴⁷ *In.* I, ix, 10.

³⁴⁸ *In.* I, xv, 18.

Lei sospirando, piangendo favella,
dicendo: «Hormai difesa più non hagio!
Presto nele sue man me avrà Marphisa,
e sarrò in pena e con tormento occisa.

Hagio perduto tuta la difesa
ch'aver soliva al'ultima speranza,
e sciò che prestamente sarò presa,
e poco tempo de viver me avanza.
E tanto questo danno più mi pesa
quanto io l'ho ricevuto come a cianza,
e più non sazo, trista dolorosa,
che m'abbia tolta così cara cosa»³⁴⁹.

Lo sconforto di Angelica, che per ben due volte in due ottave ripete di aver perduto ogni sua difesa, esprime bene l'importanza dell'anello come *deus ex machina*. Non solo nella sua vicenda, ma anche nel rapporto con gli altri personaggi. Si pensi ad Orlando, per il quale l'anello e Angelica risolveranno una situazione altrimenti inamovibile, o allo stesso Sacripante. Quando Brunello gli sottrae con l'inganno Frontalate, Sacripante fonde insolubilmente la potenza di Angelica all'anello, amplificando nel lettore la percezione della gravità della sottrazione dell'oggetto magico, che verrà svelata al cavaliere proprio nelle ottave successive:

Hor Sacripante rimase stordito
Per meraviglia, e non avria saputo
Dir a qual modo sia quel fàto gitto,
se non che esso il destrier avea perduto.
«Dove è colui» dicea «che m'ha schernito?
Hor come fece, ch'io non l'ho veduto?
Esser non puote che uno inganno tanto
Non sia da spirti fatto per incanto!

E s'egli è ciò, mia dama con l'anelo
Anchor farami aver il bon destriero.
Ben m'è vergogna: ma qual homo è quello
Che possa riparar a tal mistiero?»
[...] ³⁵⁰.

³⁴⁹ *In.* II, v, 44-46.

³⁵⁰ *In.* II, v, 43-44.

La sua perdita dunque segna necessariamente un mutamento nella figura di Angelica che, se non diviene una fanciulla come le altre perché ancora oggetto delle inchieste di Orlando e Rinaldo, se non perde dunque la sua forza narrativa, certo scivola via via ad un livello sempre più marginale.

Dallo scippo di Brunello in poi, Angelica perde la propria componente magica: non salverà più nessun altro paladino e non si ammanterà più della buona riuscita di imprese straordinarie. Sarà oggetto di inchiesta, conquista verso cui continueranno a tendere i paladini, ma perderà ogni ruolo attivo che aveva invece mantenuto finora.

Resta però il fatto che la sua figura rimarrà inscindibilmente legata all'anello. Pur se divisi, Angelica e l'anello non cesseranno di essere un tutt'uno. La fusione tra i due è infatti talmente profonda che l'anello continuerà, almeno teoricamente, a restare di Angelica:

L'anel è fabricato a tal ragione
(come più volte è già fato la prova),
ch'ogni opra finta de incantatione
convien ch'a sua presencja se rimova.
Questo ha la figlia dil Re Galaphrone
[...]³⁵¹

E nel consiglio fa promissione:
s'alcun si trova che sia tanto ardito
ch'a quella figlia del re Galapfrone
vada a levar l'anello che porta in dito
[...]³⁵²

Detro a quel ladro (io dico Brunello)
Che già dal re Agramante fo amndato
Per involar de Angelica l'anello;
[...]³⁵³

[...]
né pur si può veder il damigiolo

³⁵¹ *In.* II, iii, 29.

³⁵² *In.* II, iii, 38.

³⁵³ *In.* II, xi, 2.

chi non ha pria d'Angelica l'anello³⁵⁴.

Così profondamente connesso al personaggio di Angelica, l'anello necessita dunque di un personaggio altrettanto straordinario per passare nelle mani di Agramante e entrare al servizio dell'impresa per il ritrovamento di Ruggero. Qui, in uno dei colpi di genio forse più riusciti di Boiardo, prende forma la figura di Brunello, piccolo concentrato di potenzialità narrative «ben picoletto di persona,/ ma di malicia a meraviglia pieno»³⁵⁵.

Brunello viene introdotto nel poema proprio come il «tanto ardito»³⁵⁶ in grado di rubare l'oggetto magico dalle mani della figlia di Galafrone. Sarà lui a creare «un nuovo movimento, quello “perpetuo” della irresistibile fuga»³⁵⁷. Ruberà altri oggetti magici, diventerà il lettore con le sue beffe e, in una verticalità³⁵⁸ degna del personaggio a cui spetta il furto dell'anello, resterà uno dei personaggi più indelebili del poema. Come ha magistralmente scritto Luciano Serra, «il poeta scandinavo sublima il grottesco che la figura del nano comporta assegnandogli una quasi umanistica lucidità di azione e si chiami pure furto, ma è furto geniale, azione creativa»³⁵⁹.

Nel trasferimento da Angelica a Brunello, l'anello diviene inoltre un collante tra i libri, un *trait d'union*, «vero anello di congiunzione tra le due storie»³⁶⁰, come ha osservato anche De Robertis. Congiunge il primo al secondo libro, si fa punto di riferimento costante per il lettore che, di fronte all'arruffato ordine dettato dall'*entrancement* boiardesco, trova in quest'oggetto un rassicurante appiglio. L'introduzione, all'inizio del secondo libro, di Agramante e della sua corte e, ancora più importante, del nuovo terzo paladino Ruggero, cambia i punti di riferimento del lettore, costretto a intrecciare nuovi fili a quelli ancora

³⁵⁴ *In.* II, xvi, 10.

³⁵⁵ *In.* II, iii, 40. Ariosto riprenderà questo personaggio ma lo svuoterà di ogni sua componente positiva, facendolo alla fine impiccare da Agramante (XXXII, 8-9).

³⁵⁶ *In.* , II, iii, 38.

³⁵⁷ D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. IV, *Il Quattrocento e l'Ariosto*, Milano, Garzanti, 1988, pp. 369-817, p. 608.

³⁵⁸ L.Serra, *La sublimazione del grottesco: Brunello*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, cit. pp. 489-497, p. 492.

³⁵⁹ *Ivi*, p. 490.

³⁶⁰ D.De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, cit. p. 608. Cfr. anche A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 177-178.

ingarbugliati e non conclusi del primo libro. L'anello è dunque, da un lato, punto di riferimento e *trait d'union*, dall'altro oggetto magico ancora una volta necessario al procedere delle inchieste o delle guerre del poema. La sua presenza sarà infatti fondamentale per il ritrovamento del paladino estense, Ruggero, protetto dal giardino costruito da Atalante con un incantesimo:

Era il vago giardin in sula cima
Di verdi cedri e di palme fronzuto.
Mulabuferso, ch'ivi è stato in prima
E non aveva il gran sasso veduto,
incontinenti prese per estima
che per incnto ciò fosse avvenuto,
e che l'incantator deto Athalante
l'havesse ascoso agli ochi soi davante.

Hora per l'aneleto era scoperto
Ch'a sua presentia ogni incanto guastava:
onde ciascun di lor tien per certo
che là Rugier di sopra dimorava
[...]³⁶¹.

Grazie all'anello Agramante potrà trovare Ruggero e cominciare la sua guerra contro Carlo Magno, incalzando dunque l'azione epica dell'*Innamoramento*.

L'anello, dunque, percorre sotterraneamente i primi due libri, accelerando le azioni, abbattendo vicoli ciechi e creando legami profondi tra due delle più grandi imprese del poema: la liberazione di Orlando nel giardino di Dragontina e il ritrovamento di Ruggero. È uno di quei particolari interni al poema che permette di collegare l'un l'altro vari episodi. Anche qui dunque «il Boiardo sembra sempre aver presente qualche dettaglio che gli torna utile per spiegare qualcosa che è avvenuto in precedenza o per giustificare qualcosa che avverrà in seguito»³⁶².

³⁶¹ *In.* II, xvi, 19-20.

³⁶² A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 177.

1.4 Le spade incantate e i destrieri magici

In accordo con la più antica tradizione epica classica e romanza, anche all'interno dell'*Inamoramento* le spade e i destrieri non sono tutti uguali. Gli eroi maggiori, i cavalieri più valorosi, possiedono armi e cavalli dotati di un nome proprio e, a volte, anche di una storia illustre. La spada di Orlando, Durindana, e il suo cavallo, Brigliadoro, per esempio, sono stati conquistati dal re Almonte; l'armatura conquistata da Mandricardo era appartenuta ad Ettore ed Enea.

Le spade e i destrieri di questo tipo sono facilmente riconoscibili perché nettamente superiori per resistenza o velocità e in grado di accompagnare i cavalieri alla buona riuscita delle loro imprese. I destrieri magici, per esempio, sono velocissimi: Baiardo «va con tanta fretta,/ che à pena l'avria gionto una saetta!»³⁶³; Brigliadoro viene descritto come «tanto veloce che è gran meraviglia»³⁶⁴; Rabicano «è nel corso veloce e legieri/che più volte avea passato il vento»³⁶⁵. Se i destrieri comuni muoiono velocemente (si pensi per esempio al destriero di Marfisa «non per arte affatato»³⁶⁶ a cui «mancò la lena»³⁶⁷ o a quello di Bradamante «in due pecci partito»³⁶⁸), i destrieri incantati sono infaticabili.

Le spade magiche si distinguono invece per la loro affilatura: Durindana è talmente tagliente che quando viene utilizzata da Orlando, «contra a sua spada non vale armatura»³⁶⁹; di fronte alla Fusberta de Ranaldo «piastra non vi valse, o maglia fina»³⁷⁰.

L'importanza delle spade e dei destrieri magici all'interno dell'*Inamoramento* è accreditata fin dalle prime ottave del poema:

La vera historia de Turpin ragiona
Che regnava in la terra de Oriente
Di là dal'India, un gran Re di corona,
di stato e di richeze sì potente
e sì galiardo dela sua persona
che tuto il mondo stimava niënte.

³⁶³ *In.* I, ii, 20.

³⁶⁴ *In.* I, xv, 39.

³⁶⁵ *In.* I, i, 39.

³⁶⁶ *In.* I, xviii, 6.

³⁶⁷ *In.* II, xvi, 5.

³⁶⁸ *In.* II, vii, 10.

³⁶⁹ *In.* , I, x, 26.

³⁷⁰ *In.* , I, xxvii, 7.

Gradasso nome avea quello amirante
Che ha cor di drago e membra di gigante.

E sì como egli advien a' gran signori
Che pur quel voglion che non pòno avere,
e quanto son difficoltà maggiori
la disiata cosa ad otenere,
pongono il regno spesso in grandi errori,
né posson quel che voglion possedere,
così bramava quel Pagan galiardo
sol Durindana e il bon distrer Baiardo³⁷¹.

La prima inchiesta di un personaggio è mossa infatti proprio dal desiderio, «anticavalleresco»³⁷², di Gradasso di appropriarsi della spada di Orlando e del destriero di Ranaldo. Fin dal primo canto, dunque, spade e destrieri acquisiscono un ruolo che va al di là di quello rilevato per gli oggetti magici e le armature “affatate”: se cioè sono anch’essi “*moyens magique*”, mezzi magici al servizio dei cavalieri, la loro funzione all’interno del poema non si limita solo alla creazione di un ritmo nell’intreccio o al ruolo risolutivo di *deus ex machina*, ma determina una serie di conseguenze profonde all’interno della trama. Come ha individuato la Branca riguardo al tema delle armi – ma qui facilmente adattabile anche ai destrieri magici – sembra «quasi condizionare gli itinerari, a volte perfino i sentimenti e le reazioni di alcuni personaggi; costituisce il risvolto, tutt’altro che secondario, di certe avventure, contribuisce a creare un vero e proprio sistema di connessioni casuali»³⁷³. Si ha cioè la percezione che le spade e i destrieri, veri e propri fili rossi tesi ad incatenare tra loro le inchieste dei paladini, assumano un ruolo costante di appiglio per il lettore, quasi un filo d’Arianna nella trama labirintica del racconto. Non solo sono mezzi per portare a termine inchieste e imprese di singoli personaggi, ma diventano essi stessi oggetti di ricerca, obiettivi della *quête*, facendosi in questo modo portatori di una doppia prospettiva che ravviva e sollecita continuamente la storia.

³⁷¹ *In.*, I, i, 5.

³⁷² A. Tissoni Benvenuti, *Commento all'“Innamoramento de Orlando*, cit. p. 7. La Tissoni, riferendosi all’inchiesta di Gradasso, la definisce «quasi un sacrilegio: mira al possesso della spada di Orlando e del cavallo di Ranaldo, due attributi inscindibili dai loro possessori».

³⁷³ D. Delcorno Branca, *L’Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, cit. p. 62-63.

In questo senso fondamentale è la relazione che si instaura tra armi e destrieri da un lato, e i loro possessori dall'altro. La gamma di svolgimenti messa in atto da Boiardo è multiforme.

Partendo da quelli già dati per acquisiti all'interno del poema, i destrieri e le spade più importanti, perché particolarmente inscindibili dai loro possessori, sono sicuramente quelli che appartengono, tradizionalmente, ad Orlando e Rinaldo: Fusberta e Durindana, Baiardo e Briegliadoro. Nell'*Innamoramento* sono *avatar*, emanazioni degli eroi a cui appartengono. Vengono associati ai due paladini continuamente. In presenza dell'oggetto/animale:

[...]
Sopra Baiardo, la bestia ligera,
Rinaldo va correndo per il piano
[...]³⁷⁴.

[...]
Poi con Fusberta se fa far tal piazza
Che aiuto de altri non li fa mestiero
[...]³⁷⁵.

Orlando per lo campo lo seguìa,
con Briegliadoro a redina bandita
[...]³⁷⁶.

Non prende alcuna posa il paladino,
ma fulminando mena Durindana,
e non risguarda grande o picolino
[...]³⁷⁷.

[...]
L'un ha Fusberta e l'altro Durindana:
che sian costoro, sapeti tuti quanti
[...]³⁷⁸

Ma anche in assenza:

³⁷⁴ *In. I, iv, 79.*

³⁷⁵ *In. I, iv, 52.*

³⁷⁶ *In. I, xv, 30.*

³⁷⁷ *In. I, xv, 22.*

³⁷⁸ *In. II, xxi, 2.*

Perduto avea il Conte Briegliadoro
(come sapite), e insieme e Durindana
[...] ³⁷⁹.
[...] «Barone,
a nui non pòi disdir, che sei prigionie!

Qua non te val Fusberta adoperare,
né te varia, se avesti il tuo Baiardo
[...]» ³⁸⁰.

Sono così inscidibilmente fusi ai loro portatori che spesso si verificano vere e proprie identificazioni, non-distinzioni tra i paladini e gli oggetti. Gli eroi possono essere riconosciuti grazie alla spada:

[...]
Ma comme prima gionse Orlando,
cognobe Astolfo Durindana, il brando ³⁸¹.

«[...]
Verrà quel maledeto ch'è sì forte,
c'ha il bel corno d'Almonte e Durindana:
non è rippar alcun a sua bataglia,
che ciò che trova con la spada taglia» ³⁸².

O i destrieri cavalcati da qualcun altro possono generare sorpresa. Come avviene nell'incontro tra Grifone, Aquilante e Origille su Briegliadoro:

[...]
Ecco al traverso de' fioriti prati
viene una damma sopra Briegliadoro:
istupefato divenne Griphone,
comme alla damma vide quel ronzone.

Simelmente Aquilante fo smarito
e l'un e l'altro la danza abandona
e verso quella damma se n'è gito;

³⁷⁹ *In.* II, vii, 34.

³⁸⁰ *In.* I, viii, 13.

³⁸¹ *In.* I, ix, 76. Orlando, nel giardino di Dragontina, è riconosciuto da Astolfo grazie a Durindana. Partendo da Parigi alla ricerca di Angelica aveva infatti cambiato l'addobbo delle armi (I, ii, 28).

³⁸² *In.* II, i, 50.

e ciaschedun di lor seco ragiona,
dimandano a qual modo e a qual partito
abia il destrier, e ch'è dela persone
che solia cavalcar quel bon ronzone³⁸³.

O come quando Orlando, dopo la morte di Agricane, si trova di fronte a Baiardo:

[...]

E' poi verso il destrier fece riguardo
e parli di veder che sia Baiardo.

Ma creder non pò mai per cosa certa
che qua sia capitato quel ronzone;
et anco il nascondeva la coperta
che tuto lo guarnìa sino al talone.
«Io vuò saper la cosa in tuto aperta»
disse a sé stesso il figlio di Melone
«Se questo è pur Baiardo o se il somiglia,
ma se egli è desso, io n'ho gran meraviglia!»³⁸⁴

In alcuni casi, i destrieri incarnano gli ultimi frammenti del paladino creduto morto. Dopo la caduta di Rinaldo nel lago di Morgana insieme ad Aridano, per esempio, Astolfo di fronte a Baiardo scoppia in lacrime:

[...]

Ma come venne Baiardo a montare,
credète un'altra volta di morire,
dicendo: «O bon ronzon, egli è perduto
il tuo signor, e non gli hai dato aiuto!»

Molte altre cose a quel destrier dicia,
piangendo sempre il Duca amaramente
in megio de doe dame ne va via:
Baiardo ha sotto il cavalier valente
[...]³⁸⁵.

Le spade e i destrieri di Orlando e Rinaldo rappresentano dunque perfettamente quell'idea di identità cavalleresca così ben esplicita da Sergio Zatti: «nella letteratura cavalleresca l'identità del cavaliere si concepisce come somma di

³⁸³ *In.* II, ii, 44-45.

³⁸⁴ *In.* I, xix, 17-18.

³⁸⁵ *In.* II, ii, 30-31.

attributi. Il personaggio è costruito come un insieme di parti, soggette a costituire un'identità complessa così come a disgregarsi in un accumulo di frammenti, e gli oggetti di cui è detentore sono prolungamenti del suo io»³⁸⁶. La mancanza o la sottrazione di uno di questi suoi attributi si costituisce dunque come una sottrazione di una parte dell'identità dell'eroe. Fino al punto che, nel momento in cui vengono rubati o passano in mani diverse, creano inchieste nelle inchieste: non solo il paladino, ma anche il lettore avverte la necessità di un ricongiungimento degli oggetti (o animali magici) con i loro possessori.

Se si confrontano le inchieste di Orlando e Rinaldo anche in relazione a questi loro "frammenti esteriori" si nota come le cause differenti che portano alla sottrazione di una parte della loro identità generino delle conseguenze differenti nelle loro *quêtes*.

Se Rinaldo non perde mai Fusberta che resta per tutto il poema parte integrante dell'eroe e del suo valore³⁸⁷, è con Baiardo che l'eroe subisce una continua sottrazione del proprio io. Baiardo è infatti sottratto a Rinaldo fin dall'inizio. La perdita dell' "*auxiliaire magique*" in questo caso potrebbe essere vista come un rovesciamento di ciò che era avvenuto con Astolfo e la sua lancia magica. Se cioè Astolfo aveva ottenuto le "*moyen magique*" come ricompensa per essere stato egli stesso *target* dell'amore di Angelica, il caso di Rinaldo sembrerebbe costituirsi come un rovesciamento speculare. Nel terzo canto del primo libro Rinaldo beve alla fontana del disamore, «e di sete e de amor tutto se priva»³⁸⁸.

Alla fontana e dalla fontana Rinaldo giunge e vi parte su Baiardo, mezzo magico che lo conduce ad oltrepassare il confine con il mondo del meraviglioso, rappresentato in questo caso dalla foresta, preludio ad un oltremondo raggiungibile solo attraversando i suoi sentieri e i suoi fiumi³⁸⁹.

Nel momento in cui infrange, seppur "per incanto", la legge naturale dell'amore, Rinaldo non sarà più un cavaliere integrale, e dunque non sarà più degno di

³⁸⁶ S. Zatti, *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2001, p.69.

³⁸⁷ Di seguito qualche esempio dell'integralità costituita da Rinaldo e dalla sua spada: «Il scudo che avia in bracio getta a terra,/la sua Fusberta ad ambe man afferra» (I, v, 41); «Ma il principe, che avea Fusberta in mano,/discosto a sua persona lo tenia» (I, xiii, 57); «Strengie Fosberta come desperato» (II, xiv, 67).

³⁸⁸ *In*. I, iii, 35.

³⁸⁹ Cfr. M.L. Chènerie, *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII et XIII siècles*, Genève, Librairie Droz, 1986, pp. 146-160.

cavalcare il suo Baiardo. Dovrà, per tornare a Zatti, rinunciare a uno di quegli attributi che, in quanto «prolungamenti del suo io», formano la sua identità. Lascerà infatti il suo destriero magico a Riciardeto (I, v, 36-37) e lo ritroverà solo molto più avanti: temporaneamente, dopo il duello con Orlando, all'inizio del secondo libro (II, ii, 5) – per poi perderlo subito dopo quando viene fatto prigioniero nel regno di Morgana -e definitivamente al canto XIII, dopo la partenza dal regno del re Manodante (II, xiii, 52). A questa sottrazione, conseguenza di un'incapacità di amare, si potrebbero dunque ricondurre anche tutti i fallimenti o i mancati successi del paladino. La sua non completezza interiore («Perché ogni cavalier ch'è senza amore/ se in vista è vivo, vivo è senza core!»³⁹⁰) si proietta dunque fisicamente anche in una non completezza dei suoi attributi esteriori.

Baiardo passerà di mano in mano (Carlo Magno, Gradasso, Astolfo, Agricane) fino a diventare, in una nuova beffa boiardesca nei confronti del figlio di Amone, “moyen magique” destinato, almeno in un'occasione, a portare a buon fine le imprese di Orlando innamorato.

Dopo il battesimo e la morte di Agricane, infatti, Orlando si appropria di Baiardo (I, xix, 17-19) e sarà proprio su Baiardo che affronterà e supererà le prove per la conquista del cervo della fata Morgana e delle sue ricchezze.

Curioso in questo senso che Orlando scelga di cavalcare Boiardo, portando a mano Brigliadoro:

[...]

E' poi verso il destrier fece riguardo
E parli di veder che sia Baiardo.

Ma creder non po' mai per cosa certa
Che qua sia capitato quel ronzone;
et anco il nascondeva la coperta
che tuto lo guarnìa sino al talone.
«Io vuò saper la cosa in tuto aperta»
Disse a sé stesso il figlio di Melone
«Se questo è pur Baiardo o se il somiglia,
ma se egli è desso, io n'ho gran meraviglia!»

³⁹⁰ *In*. I, xviii, 46.

Per saper tutto il fatto il Conte è caldo,
e verso de il caval se pone a gire;
ma lui, che Orlando cognobe de saldo,
li venne incontra e comincia a nitrare.
«Deh, dime bon destrier, ove è Renaldo?
Ove éne il tuo signor? Non mi mentire!»
Cossì diceva Orlando, ma il ronzone
Non potea dar risposta al suo sermone:

non avea quel destrier parlar humano,
ben che fosse per arte fabricato.
Sopra vi monta il Senator romano,
che già l'avìa più fiate cavalcato;
poi ch'èbe preso Briliadoro a mano,
subitamente ussì fuor de il prato
[...]³⁹¹.

L'apparentemenete singolare scelta di Orlando è però riconducibile ad una necessità narrativa dell'autore. La scelta di Orlando e la scomparsa temporanea di Brigliadoro con Brandimarte (proverà a catturare, senza riuscirci, il cervo di Morgana) permettono infatti a Boiardo di creare un'*impasse* straordinaria: a dimostrazione dell'assoluta fusione del cavaliere con i suoi attributi, sette canti dopo il primo duello tra Orlando e Renaldo sarà impedito e posticipato proprio dalla presenza di Baiardo.

[...]
Hor ascoltati che strana novella:
il bon Baiardo conobbe di saldo,
come fo gionto, il suo patron Renaldo.

Orlando il guadagnò (come io v'ho deto)
Alhor che il re Agrican fece morire;
e quel destrier, come avesse intelletto,
contra Renaldo non volse venire,
ma voltossi a traverso, a mal dispeto
de Orlando, proprio al contro dil ferire
[...]
Hor più di ciò contar non è mistiero:
con ambi sproni afferra il bon destriero

³⁹¹In. I, xix, 17-20.

et a quel tempo ben ricolse il freno,
credendolo a tal guisa rivoltare;
non si move Baiardo, più nì meno
comme fosse nel prato a pascolare
[...] ³⁹².

La fedeltà del cavallo al proprio cavaliere è totale. Di conseguenza i destrieri sono efficaci e meravigliosi solo nelle mani dei propri padroni. Altrimenti, come avviene allo stesso Orlando, risultano inaffidabili:

Però che, mentre che non vi è Renaldo,
a suo piacer Baiardo governava.
[...]
Vero è che 'l Conte avia sospicione,
non se fidando al tuto del ronzone,

e però combatia pensoso e tardo,
usando a suo vantagio ciascun' arte;
e ben che se sentisse ancor gagliardo,
chiesse riposo e trassisi da parte.
Mentre ch' intorno faccia riguardo,
vide nel campo gionto Brandimarte
e ben se ralegrò in suo pensiero,
ché Brigliadoro ha questo, il suo destriero ³⁹³.

Baiardo, dunque, nelle mani di altri personaggi, è un destriero solo potenzialmente potente: né Carlo Magno, né Astolfo, né Gradasso, transitori portatori di Baiardo, compiranno grandi imprese sul destriero di Renaldo. Questo animale meraviglioso nutre piuttosto il narcisismo dei paladini, che ne fanno un oggetto da esibizione o che attirano le invidie di altri cavalieri:

[...]
Re Carlo era quel giorno più galiardo
Che fosse mai, perché era su Baiardo ³⁹⁴.

[...]
Quel Re di Cercasia molto ha guardato

³⁹² *In. I, xxvi, 27-30.*

³⁹³ *In. I, xxvi, 42-43.*

³⁹⁴ *In. I, vii, 17.*

L'arme dorate e Baiardo il destriero;
e nelo animo suo si ha destinato
de andar soletto dietro al cavaliere:
Poca fatica a quel'alto Re pare
L'arme ad Astolpho e quel caval levare!³⁹⁵

Ma nei fatti nessuno di loro (nemmeno Orlando, come si è visto) riesce veramente ad esserne padrone. Carlo Magno non può governarlo, e in un rovesciamento cavallo-cavaliere, sembra essere totalmente in balia del suo destriero:

[...]
Col corno in fronte va verso Baiardo:
non si spaventa quel destrier galiardo.

Senza che Carlo lo governa o guide,
volta le groppe e un par di calci serra;
dove la spala apunto si divide,
gionse a Cornuto, e getalo per terra.
Oh quanto Carlo forte se ne ride!
[...]³⁹⁶

Gradasso, nel momento in cui proverà ad appropriarsene, riceverà nientemeno che un terribile calcio del destriero, tradizionalmente dotato di una propria capacità di iniziativa:

[...]
Da longe ebe veduto il re Carlone;
spronagli adosso, con la lanza in mano:
al primo colpo il geta delo arcione;
la briglia di Baiardo in mano ha tolta:
presto le grope quel destrier rivolta,

Forte cridando, un par de calci mena.
Di sotto da il ginocchio il colse un poco:
la schiniera è incantata e grossa e piena,
pur dentro se piegò gitando foco.
Mai non sentì Gradasso cotal pena;
tanto ha la doglia, che non trova loco.

³⁹⁵ *In. I, ix, 47.*

³⁹⁶ *In. I, vii, 11.*

Lascia Baiardo e la briglia abbandona:
dentro a Parigi va la bestia bona³⁹⁷.

Agricane conquisterà Baiardo con tale facilità che Boiardo ipotizza uno smarrimento di fierezza del destriero, descritto quasi anestetizzato dalla perdita del suo vero padrone:

Io non sciò dir, signor, se quel destriero
Per aver perso il so primo patrone
Non era tra 'Pagan più tanto fiero;
o che lo esser in strana regione
li tolse de il fugir ogni pensiero;
ma a prender se lasciò comme un castrone:
sanza contesa il potente Agricane
ebbe il caval fatato in le sue mane³⁹⁸.

La stessa impresa di Agricane contro Orlando non andrà a buon fine e su Baiardo il valoroso pagano addirittura morirà. Degno di nota in questo senso anche il repentino cambio di *focus* di Orlando. L'epicità del battesimo di Agricane e della sua morte (I, xix, 12-16) viene bruscamente interrotta proprio dalla distrazione di Orlando, che si rivolge a Baiardo, riconoscendolo come il cavallo del cugino.

L'ultimo paladino, temporaneo portatore di Baiardo, è Astolfo, che a ben guardare risulta essere un provvisorio luogo di sosta del destriero. Da un lato per ravvivare la vicenda di Astolfo, cavaliere imbranato, ma continuamente aiutato dalla *ventura* dal sussidio di oggetti magici: dal canto VII al canto X del primo libro Astolfo su Baiardo riuscirà a vincere Gradasso, a liberare Carlo Magno e gli altri cristiani, a sconfiggere Brandimarte e Sacripante e a fuggire dal giardino di Dragontina, prima di perdere il destriero in duello contro Agricane. Dall'altro per creare una stazione temporanea tra i vari passaggi di mano e riportare Baiardo al proprio legittimo proprietario. Si approprierà di Baiardo fungendo da collante, dunque, quando Rinaldo lo rifiuterà in quanto regalo di Angelica (I, XXVIII, 48), e quando Rinaldo finirà prigioniero nel lago di Morgana (II, ii, 30).

³⁹⁷ In. I, vii, 25-26.

³⁹⁸ In. I, x, 35.

Grazie ad Astolfo, dunque, il legame Rinaldo-Baiardo verrà infine ristabilito e sarà su Baiardo –e quindi cavaliere completo- che Rinaldo potrà tornare al fiume dell'Amore e ritrovare la "retta via"(II, xv, 31-65). Da questo momento in poi Baiardo resterà suo e Rinaldo tornerà ad essere un cavaliere integro, interiormente ed esteriormente. Pura supposizione perché al canto quarto del terzo libro Boiardo abbandonerà per sempre il suo Rinaldo, ma è lecito pensare, come ha notato anche la Tissoni³⁹⁹, che l' «alta ventura»⁴⁰⁰ sottoforma di selva verso cui ancora una volta lo trascina Baiardo, gli apra la strada ad avventure meravigliose destinate a riscattare un paladino ora nella sua interezza perché anch'egli guidato da Amore.

È necessario a questo punto tornare un attimo indietro, al punto in cui Rinaldo perde il suo Baiardo. In quanto cavaliere destinato ad affrontare avventure e duelli di ogni sorta, Rinaldo non può restare senza destriero e non può nemmeno accontentarsi di un cavallo qualunque. Fiordelisa gli cederà per qualche ottava il suo (I, xii, 2), ma sia Rinaldo, sia il lettore avvertono un certo fastidio, un'incongruenza di principio nell'osservare il paladino Rinaldo su un cavallo da passeggio («palafreno»⁴⁰¹). A risolvere il disagio interviene Boiardo, fornendo a Rinaldo il meraviglioso Rabicano, cavallo originariamente appartenuto all'Argalia,

[...]
 Negro quanto un carbon quando egli è spinto,
 tanto nel corso veloce e legieri
 che più volte avea passato il vento
 [...] ⁴⁰².

Certo, la sua identità resta frammentata dalla perdita di Baiardo (che infatti continua ad essere evocato), ma lo scandianese, scrittore premuroso e attento, lo dota comunque di un cavallo meraviglioso. La conquista di Rabicano avviene attraverso una serie di prove e attraverso la promessa di vendicare la terribile vicenda di Polindo e Albarosa e di uccidere quindi Trufaldino. Degno di nota in

³⁹⁹ A. Tissoni Benvenuti, *Commento all'"Inamoramento de Orlando"*, cit. p. 1682.

⁴⁰⁰ *In.* III, iv, 40.

⁴⁰¹ *In.* I, xii, 2.

⁴⁰² *In.* I, i, 38.

questo senso la presenza della «spelunca»⁴⁰³ in cui si trova Rabicano, perché elemento inscrivibile all'interno della morfologia del racconto studiata da Propp. Il cavallo, secondo l'antropologo russo, gioca in molti casi «le rôle d'un animal psychopompe»⁴⁰⁴ e spesso la caverna è in realtà una «tombe»⁴⁰⁵. Qui non è necessario cercare significati simbolici, perché che si tratti di una tomba è chiaro fin dall'entrata di Rinaldo nella grotta:

Di smalto era adornata quella porta,
di perle e di smeraldi in tal lavoro
che non fu mai da uno ochio d'hom scorta
cosa de un pregio di tanto thesoro.
Stava nel megio una dongiela morta,
et avia scritto sopra in letre d'oro:
«Chi passa quivi arà di morte streta
Se non giura di far la mia vendeta;

Ma se giura lo oltraggio vendicare
Che mi fu fato con gran tradimento,
avrà quel bon destrier a cavalcare
che di veloce corso passa il vento»
[...]⁴⁰⁶.

L'impresa è dunque la *ventura* nella *ventura*, che muove la *quête* di Rinaldo e lo conduce all'uccisione di Trufaldino proprio sul cavallo ottenuto da quella promessa.

Totalmente diverso invece il destino dell'amoroso Orlando, «l'eroe più prestigioso di tutti [...], tale anche in quanto possiede la spada Durindana, il cavallo Brigliadoro e l'elmo di Mambrino»⁴⁰⁷. Si direbbe che la completezza di Orlando è tutta racchiusa nella sua capacità di amare naturalmente, nel suo tendere perennemente verso Angelica. Degno di nota è dunque nel suo caso il fatto che le perdite temporanee dei propri attributi magici, coincidano con un rischio di perdita di nobiltà d'animo, in senso stilnovistico e quindi amoroso. Al di là del caso, già citato, della momentanea perdita di Brigliadoro funzionale allo

⁴⁰³ In. I, xiii, 5.

⁴⁰⁴ V. Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983, p. 223.

⁴⁰⁵ *Ivi*, p. 226.

⁴⁰⁶ In. I, xiii, 25-26.

⁴⁰⁷ S. Zatti, *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, cit. p.69.

scontro Orlando-Rinaldo, altri due momenti segnano una separazione dai suoi "attributi". Ed entrambi coinvolgono la tentatrice Origille, unica donna all'interno dell'*Inamoramento* a costituire un reale pericolo di allontanamento del paladino dall'amore per Angelica. Per ben due volte e in un climax ascendente – difficile dunque pensare ad una casualità- la sottrazione di un attributo del cavaliere avviene in seguito ad un momento di seduzione da parte dell'astuta fanciulla, e quindi di oblio di Angelica.

Dopo aver conosciuto la sua storia da Uldarno e averla liberata, Orlando si allontana con Origille:

Era la damma di estrema beltate,
maliciosa e di losinghe piena:
le lachryme tenëa apparecchiate
sempre a sua posta con 'aqua di vena;
promessa non fìa mai con veritate,
mostrando a ciaschedun faccia serena;
e se un giorno avesse mille amanti,
tutti li beffa con dolci sembianti.

Come io disse, la porta il conte Orlando:
e già partito essendo di quel loco,
lei con dolce parole ragionando
lo incese dil suo amore a poco a poco;
esso non se ne avide e rivoltando
pur spesso il viso a lei, prende più foco,
e sì novo piacer gli entra nel core
che non ramenta più l'antiquo amore.
[...]

Mille anni pare a lui ch'asconde il sole,
per non aver al scur tanta vergogna,
perché, ben che non sapia dir parole,
pur spera de far fati ala bisogna;
ma sol quel tempo d'aspetar gli dole
e fra sé stesso quel giorno rampogna,
qual più degli altri gli par longo assai,
né a quella sera crede gionger mai⁴⁰⁸.

⁴⁰⁸ *In. I*, xxix, 45-48.

Subito dopo la seduzione, il pericolo si materializza in una reale perdita di una parte dell'io dell'eroe: Origille, «falsa dama»⁴⁰⁹, gli ruberà Brigliadoro, lasciandolo a piedi e «tuto smemorato»⁴¹⁰.

Di nuovo, all'inizio del secondo libro, Orlando si lascia gabbare una seconda volta da Origille. Dopo averla liberata dal pericolo del regno di Orgagna, cade nuovamente nel tranello della dama, che questa volta, gli ruberà non solo Brigliadoro, ma anche Durindana, costringendolo poi ad affrontare il regno di Falerina disarmato:

Bella era, comm'io disse, oltra misura,
et a beltate ogni cosa risponde,
sì che anchor la vergogna e la paura
la gratia dil suo viso non asconde.
Vegiendo il Conte sua bella figura,
dentro nel spirto tutto se confonde,
né iniuria si ramenta, né l'inganno,
ma sol gli dol che lei ne prende affano⁴¹¹.

[...]

Ben gli rencrescie il gioco che gli è guasto,
ch'esser convien a quella impresa casto.

Perché Origilla, quella damigella
Ch'avìa campata, sieco dimorava,
amor e gran disio dentro il martela;
ma pur indugiar deliberava.
La luna era nel ciel et ogni stella:
Il Conte sopra al'herba si possava
Col scudo soto il capo e tuto armato;
la damigiela a lui stava da lato.

Dormiva Orlando e sornachiava forte
Senza altra cura, il franco cavaliere;
ma quella dama, ch'è di mala sorte,
et a seguir Gryphon avia il pensiero,
fra sé deliberò dargli la morte:
e rivolgendo ciò, l'animo fiero,
vien pianamente a lui s'aproximando,
e via dal fianco gli distaca il brando.

⁴⁰⁹ *In. I, xxix, 52.*

⁴¹⁰ *In. I, xxix, 52.*

⁴¹¹ *In. II, iii, 60.*

Tuto è coperto il Conte d'Armatura:
non scia la dama il partito pigliare,
né de ferirlo ponto s'assicura,
onde destina di lasciarlo stare.
Lei prende Briegliadoro ala pastura
E prestamente su vi ebe a montare,
e via camina, e quindi s'alontana,
e porta sieco il brando Durindana⁴¹².

La gravità della situazione qui è raddoppiata, sia per il doppio furto, sia perché Orlando inciampa nel medesimo errore precedentemente compiuto. Ad essere condannato da Boiardo non è *in toto* l'allontanamento da Angelica o l'amore per un'altra dama. L'*Innamoramento* è un canto all'Amore in tutte le sue forme. Non si tratta qui di un giudizio morale, di una condanna dell'autore dell'amore adulterino. Ad allontanare Orlando dalla retta via è però l'assenza di cortesia della fanciulla, supremo esempio di anti-cortesia in ambito amoroso. Origille agisce per vanità, per maligno divertimento contro chi la ama, fino al punto di essere disposta ad uccidere. La predilezione di Orlando per questa fanciulla lo allontana dunque dalla cortesia cavalleresca. Se cioè Amore nel poema è il migliore alleato dell'eroismo, se esiste un'associazione virtuosa tra armi e amore, nel momento in cui l'amore muta in disamore o in forme di amore non nobili, allora il paladino viene anche fisicamente privato di una parte di sé, di alcuni di quegli attributi che ne completano l'identità. E qui sta forse quel preludio simbolico a quell'alienazione del senno che verrà poi portata a compimento da Ariosto⁴¹³.

Durindana, come Baiardo, è però importante non solo in relazione al proprio legittimo detentore, ma anche in quanto oggetto di inchieste di altri cavalieri. Gradasso e Mandricardo muoveranno guerre e *quêtes* in questa direzione. In questo senso, agisce come gli oggetti magici, creando nuovi fili nell'*entralecement* in virtù di un valore derivato da un'antica acquisizione. Come ha scritto la Branca, «è naturale che oggetti così prestigiosi siano gelosamente custoditi e accanitamente ricercati: il tema – già di ascendenza carolingia e arturiana – della trasmissione delle armi, del loro possesso o ricerca, della loro perdita o conquista, si dispone all'interno dell'*Innamorato* e del *Furioso* secondo una fitta rete di

⁴¹² *In*. II, iv, 10-13.

⁴¹³ Cfr. S. Zatti, *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, cit. p. 69-70.

richiami e di *leitmotifs* legati ad alcuni personaggi, contribuendo al movimento dell'intreccio»⁴¹⁴.

Anche per Orlando Boiardo agisce in modo parallelo a Rinaldo, a conferma dell'importanza degli "attributi incantati" nella definizione dell'eroe: quando Origille gli ruba la spada e il destriero, Orlando viene provvisto di Valisarda, spada creata da Falerina proprio per sconfiggere il paladino. Valisarda è il brando «che taglia incanto et ogni fatasone»⁴¹⁵ e destinato a diventare di Ruggero. Sarà proprio con Valisarda, nuova *ventura* nella *ventura* che Orlando distruggerà il giardino di Falerina, portando a compimento la richiesta di Angelica.

Accanto alle armi e ai destrieri già dati per acquisiti, ci sono all'interno del poema anche spade e destrieri non fusi fin da subito ad un eroe, ma destinati a diventare nel corso dell'opera parte integrante dell'identità di un nuovo cavaliere. Si tratta di casi in cui Boiardo legittima l'investitura cavalleresca di un paladino, consegnandogli insieme all'autorizzazione ad agire in assolo, anche i frammenti mancanti alla creazione di un'identità completa. I cavalieri esempi di questo tipo sono Brandimarte e Ruggero.

Il primo, come già trattato a proposito della fata Febosilla, riceve ad un certo punto del poema il nullaosta boiardesco all'azione individuale. Dopo essere stato a lungo, come già analizzato, compagno d'armi di Orlando, Brandimarte affronta singolarmente imprese e giardini, dimostrando una propria autonomia di azione che lo incorona nuovo cavaliere singolo del poema, nuovo filo rosso nella tela dell'*entrancement*. L'inizio di questo processo di ratifica dell'eroe è ascrivibile al momento in cui Boiardo lo dota di una propria spada e di un proprio destriero. Entrambi queste acquisizioni si verificano al canto XIX del secondo libro, dopo la perdita delle proprie armi per la difesa di Fiordelisa (II, xix, 12-13). Come già sottolineato, la chiave di volta per la nuova investitura di Brandimarte si colloca proprio nella sua cortesia cavalleresca, nel suo porre le armi al servizio di Amore. È l'Amore per Fiordelisa, insito al suo personaggio, che lo legittima a diventare primo ballerino, cavaliere completo e dotato di attributi nobili che si fanno «prolungamento del suo io». E infatti, il primo attributo aggiunto giunge proprio in aiuto di Brandimarte per la difesa della fanciulla. Attaccato con Fiordelisa da

⁴¹⁴ D.Delcorno Branca, *L'Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, cit. p. 59-60.

⁴¹⁵ *In*. II, xvi, 26.

una banda di banditi e totalmente disarmato, Brandimarte è costretto a fuggire. È a questo punto che Boiardo, sapiente manovratore, inserisce un colpo di scena:

O quanto se vergogna il cavaliere,
fugir davante a gente sì vilana!
Ché se egli avesse l'arme e 'l suo destrero,
non se trarebe adreto megia spana.
Hor via fuggiendo per stretto sentiero,
gionse intra un prato ov'era una fontana:
cinto d'intorno è dala selva il prato,
e un altissimo pin ha quel' a lato.

Fuggendo il cavalier con di sconforto
(com'io vi dico) e molto malcontento,
un Re vide ala fonte, ch'era morto
et avia indoso tuto 'l guarnimento.
E Brandimarte, comme ne fo acorto,
ad accostarsi ponto non fo lento:
e' prese il brando ch'avea nudo in mano
e giù del palafren saltò nel piano⁴¹⁶.

Poco dopo scopriremo che la spada è Tranchera e che il Re è Agricane:

[...]
Hor Brandimarte, che rimase al prato
Poi che speciate ha quele gente istrane,
guardando il Re che stava al fonte armato,
conobe al scudo che egli era Agricane,
qual fo ociso da Orlando ala fontana:
già vi contai la storia tuta piana.

Egli avea ancor la sua corona in testa
D'oro e di pietre de molto valore:
ma Brandimarte nula li molesta,
ch'ancor portava al corpo morto honore.
D'arme il spogliò, ma non di sopravesta;
E basandoli il viso con amore,
«Perdonami,» dicea «ch'altro non posso,
se hora queste armi ti toglio di dosso.

Né la temenza di dover morire
Mi pone di spogliarti in questa brama,
me nela mente non posso soffrire

⁴¹⁶ *In.*, II, xix, 19-20.

veder poner a morte la mia dama;
e ben son certo, se potessi odire,
se sì fosti cortese come hai fama,
odendo la cagion per ch'io te prego
non mi faresti a tal domanda niego»⁴¹⁷.

Il furto delle armi di un cavaliere morto, tradizionalmente ritenuto un sacrilegio, viene qui legittimato dalla cortesia di Brandimarte, il cui unico obiettivo è quello di tutelare e difendere Fiordelisa («nela mente non posso soffrire/veder poner a morte la mia dama»).

La cortesia di Brandimarte autorizza dunque l'addizione del primo emblema di autenticità cavalleresca: la spada, e non una spada qualunque, ma una spada tradizionalmente importante e pertanto provvista di un nome, vero e proprio personaggio del poema.

Subito dopo l'acquisizione di Tranchera, Brandimarte verrà fornito da Boiardo anche di un degno destriero. Si tratta di Batoldo, ronzone appartenuto al bandito Barigazo. Dopo aver ucciso Barigazo, Brandimarte sta per allontanarsi, ma il cavallo attira la sua attenzione:

Il cavalier, lassando il ladro felo,
con la sua dama si volea partire,
quando Batoldo, il bon destrier morello
ch'era nel prato, cominciò a nitrare.
Vegiendol Brandimarte tanto belo,
con la sua Fiordelisa prese a dire:
«Il palafren sarìa troppo gravato
Se te portasse e me, che son armato.

Sì ch'io me pigliarò quel bon destriero
Come pigliato ho il brando e l'armatura,
perché sarebe pacio e mal pensiero
lassar quel ch'apresenta la Ventura.
Quei morti più de ciò non han mestiero,
che sono ussiti for d'ogni paura!».
Cossì dicendo, s'acosta al ronzone,
prende la briglia e salta in sul'arzone⁴¹⁸.

⁴¹⁷ *In.*, II, xix, 25-27.

⁴¹⁸ *In.* II, xix, 47-48.

L'importanza del cavallo è identificabile fin da subito. Non solo, come ha scritto la Tissoni, perché «non succede mai che un cavallo descritto con cura alla sua prima comparsa esca di scena»⁴¹⁹, ma anche perché si tratta dell'unico destriero del poema provvisto di un nome senza essere legato ad un personaggio importante. Sembra evidente che il suo destino sia quello di diventare di Brandimarte. La *ventura* dunque, che secondo Brusagli, mette in moto «un'incalzante e quasi affollata consecuzione di prove cavalleresche [...], come in un gioco di scatole cinesi»⁴²⁰, qui si materializza in un'acquisizione di frammenti che completano l'identità del cavaliere. Lo stesso Brandimarte, cavaliere innamorato e quindi in grado di cogliere le giuste occasioni (come Orlando e diversamente da Rinaldo), sa che non afferrare la *bonne chance* «sarebbe paccio e mal pensiero». Qualche canto dopo, l'impresa nel giardino di Febosilla e l'affattamento di armi e destriero perfezioneranno l'investitura cavalleresca di Brandimarte.

L'altra importante investitura cavalleresca del poema riguarda Ruggero, capostipite degli estensi, cavaliere «d'ogni virtù il più perfeto/ di qualunque altro ch'al mondo si vanta»⁴²¹. La sua iniziazione cavalleresca è elemento di attesa all'interno del poema perché il personaggio è stato introdotto da Boiardo prima della sua vera apparizione (I, xxix, 56; II, i, 4): il lettore dunque sa che il «terzo paladino»⁴²² è destinato a grandi imprese e sa che il suo valore indiscusso dovrà essere perfezionato da armi e destriero, come tutti gli altri eroi del poema.

Il tempo della ricerca di Ruggero da parte di Agramante richiederà quindici canti e sarà solo al XVI canto del secondo libro che Ruggero apparirà come reale personaggio in carne ed ossa e privo di armi e cavallo. L'anello di Angelica, rubato da Brunello, permetterà infatti ad Agramante e alla sua corte di scoprire il giardino di Atalante protetto da un incantesimo.

L'incontro tra Ruggero e i propri attributi cavallereschi avviene per mano di Brunello, piccolo concentrato di vitalità narrativa posto da Boiardo totalmente al servizio del paladino estense. Brunello è infatti un vero e proprio artificio

⁴¹⁹ A. Tissoni Benvenuti, *Commento all'«Innamoramento de Orlando»*, cit. p. 1295.

⁴²⁰ R. Brusagli, «*Ventura*» e «*Inchiesta*» fra Boiardo e Ariosto, cit. p. 110.

⁴²¹ *In.* I, xxix, 56.

⁴²² *In.* II, i, 4.

narrativo, un distillato di energia fisica e letteraria destinato a risolvere gli intralci che si pongono tra Ruggero e il suo destino di grandezza (e di morte). Il personaggio di Ruggero è infatti, all'interno dell'*Inamoramento*, ammantato più di ogni altro da un'aura di ineluttabilità che lo precede prima della sua presenza fisica: da un lato sappiamo che la sua grandezza e la sua fama «fo divulgata per ogni confino»⁴²³ e che è destinato a grandi imprese; dall'altro la sua morte ci viene predetta e confermata dallo stesso Boiardo (II, i, 4; III, i, 3). Le prime parole pronunciate dal paladino confermano questa visione fatalista. Alla preghiera di Atalante di non uscire dal giardino Ruggero risponde:

[...]«Io credo bene
Che 'l ciel abia gran forza ale persone:
ma se per ogni modo esser conviene,
ad atutarlo non trovo ragione.
E se al presente qua forza mi tiene,
per altro tempo o per altra stagione
io converò fornir il mio ascendente,
se tue parole e l'arte tua non mente»⁴²⁴.

In questo senso, è significativo come anche l'acquisizione delle armi e del cavallo avvenga all'interno di quest'atmosfera fatalistica. Grimaldello al servizio del destino di Ruggero è certamente Brunello⁴²⁵, che non solo, come già analizzato, recupera l'anello di Angelica necessario per neutralizzare l'incantesimo di Atalante, ma fornisce al paladino anche gli attributi cavallereschi, autorizzandolo dunque a compiere il proprio destino.

L'incontro tra il paladino e Brunello porta infatti immediatamente al perfezionamento dell'identità di Ruggero: otterrà in poche ottave Frontalate, destriero di Sacripante, e Balisarda, il brando forgiato da Falerina «con tal arte fabricato /che taglia incanto et ogni fatasone»⁴²⁶, entrambi rubati da Brunello a Sacripante e a Orlando:

⁴²³ *In.* II, i, 4.

⁴²⁴ *In.* II, xvi, 36.

⁴²⁵ Scrive Luciano Serra a proposito di Brunello: «Sottrarre a grandi protagonisti come Angelica, Sacripante, Orlando e Marfisa, l'anello, il cavallo, la spada e il corno, le armi, è in un certo senso impadronirsi dei simboli della potenza: la magia e il valore. È opporre virtù a virtù». Cfr. L.Serra, *La sublimazione del grottesco: Brunello*, cit. p.490.

⁴²⁶ *In.* II, xvii, 5.

Dico che 'l re Brunel ala rivera
Stava soletto, ove il vechio discese,
e come vede il gioveneto in ciera,
che sia Rugier subito comprese.
Mirando il suo bel viso e la maniera,
l'apta persona e l'habito cortese,
conobe il re Brunel, ch'è tanto esperto,
ch'era Rugier il giovane di certo.

E preso Frontalatho, il suo destriero,
acorda il speronar ben ala briglia,
onde quel ch'era sì destro e ligiero
facea bei salti e grand'a meraviglia.
A ciò mirando il giovane Rugiero,
tnto piacer e tanta voglia il piglia
d'aver quel bel destrier incopertato
che del suo sangue avrìa fato mercato.

E pregava Athalante, il suo maestro,
che gli facesse aver quel bon ronzone⁴²⁷.
[...]
«Insin adesso ti giuro e prometo
Che de queste arme ti voglio guarnire
E doneroti il mio destrier eleto:
e so che certamente potrai dire
che 'l principe Renaldo e 'l conte Orlando
non ha miglior ronzon né miglior brando»⁴²⁸
[...]
Il qual lasciai in sul destrier armato,
con Valisarda, il buon brando, a galone
(qual già fo con tal arte fabricato
Che taglia incanto ed ogni fatasone)
[...] ⁴²⁹.

Qui, rispetto all'investitura di Brandimarte, si avverte molto di più il senso di una chiamata del destino di Ruggero, a cui nemmeno il paterno Atalante riesce ad opporsi (II, xvi, 53). Si potrebbe dire, giocando con Platone e il suo mito di Er, che il *daimon* di Ruggero è talmente radicato in lui da farlo tendere con fibrillazione verso il compimento della propria sorte:

⁴²⁷ *In.* II, xvi, 40-41.

⁴²⁸ *In.* II, xvi, 48.

⁴²⁹ *In.* II, xvii, 5.

[...]

Mentre che sì parlava il re Brunelo,
Rugier che attentamente l'ascoltava
Più volte avia cangiato il viso bello
E tuto come un foco lampeggiava,
batendo dentro al cor come un martelo⁴³⁰.

E in effetti l'armonia tra cavallo e cavaliere è così forte da creare due *hapax* nel poema: un cambio di nome del cavallo che da Frontalate diviene Frontino (II, xvi, 56), a marcare una nuova appartenenza; e una sorta di fusione tra i due elementi, un'*ekphrasis* capovolta:

Il mondo non avia più bel destriero
(sì come in altro luoco io vi contai):
poi ch'ebe adosso il giovane Rugiero,
più vaga cosa non se vide mai.
E mirando il caval e 'l cavaliere,
se pensarebbe a iudicare assai
se fosser vivi o trati dal penelo,
tanto ciascun è gratioso e belo⁴³¹.

In un'atmosfera molto più epica che cortese, forse in linea con il fine encomiastico della presenza di Ruggero, qui l'investitura cavalleresca è autorizzata da un destino da compiere a cui non ci si può opporre. Elemento quasi totalmente assente nei cavalieri del primo libro (come del resto era totalmente assente l'elemento encomiastico), questo destino da compiere che sembra animare il paladino Ruggero potrebbe appartenere a quell'«atteggiamento di empirica sperimentazione, e come tale, destinato a cambiare»⁴³² di Boiardo. «Partito dalla certezza che il poema di Francia non è cosa da prendere troppo sul serio e che solo la materia romanzesca può essere oggetto di cure letterarie, cambia radicalmente prospettiva quando decide di tentare, con il II libro, la via encomiastica. È scoppiata la guerra: da opera di intrattenimento, il poema diviene anche opera di impegno e di propaganda».

⁴³⁰ In. II, xvi, 46.

⁴³¹ In. II, xvi, 55.

⁴³² R. Donnarumma, *Storia dell'Orlando innamorato*. Poetiche e modelli letterari in Boiardo, cit., p. 28.

«Amor vince ogni cosa»: amore e personaggi nell'*Innamoramento de Orlando*

Se c'è una forza ordinatrice che all'interno della complessa struttura dell'*Innamoramento de Orlando* si costituisce come appiglio per il lettore, si tratta sicuramente dell'amore. Il nuovo mondo creato da Boiardo - «dopo il dantesco, il più mirabile che sia uscito dalla fantasia umana»⁴³³ - contiene in sé, tra le varie spinte creatrici, una passione predominante, «unica giustificazione delle armi cavalleresche e inimitabile ispirazione di imprese e nobili gesta»⁴³⁴. Come ha scritto Pio Rajna, «l'amore è anima universale qua dentro [...]. *Amor omnia vincit*, era il motto assunto per impresa dal Conte Matteo Maria»⁴³⁵.

In quest'impresa, l'amore non si tratteggia come forza univoca e unidirezionale, ma assume forme differenti, intraprende direzioni anche fra loro opposte, delineandosi in ogni caso come centro ideale intorno a cui si muovono i personaggi e le vicende dell'*Innamoramento*. Boiardo, «uomo della vita, non solo dell'arte»⁴³⁶ si dimostra profondo conoscitore di questo sentimento. «Questa passione non ha segreti per lui; egli la può ritrarre in tutte le sue forme con mano maestra»⁴³⁷. L'amore cortese, l'attrazione erotica, l'amore fraterno si caratterizzano come facce diverse di uno stesso prisma, in grado di regolare efficacemente il ritmo del poema. Per tutti questi aspetti un elemento in comune: l'origine naturale di questo sentimento, che non può essere smorzato se non attraverso la magia.

Lungi dal diventare a volte, come ha scritto Franceschetti, «solo un luogo comune ripetuto»⁴³⁸, l'amore nel poema boiardesco è un filo rosso denso di potenzialità creative. Non a caso, attorno a questo centro ideale, a questo *fil rouge* linea guida di tutta l'opera, ruotano le strutture profonde del poema boiardesco.

⁴³³ P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, cit. p. 22.

⁴³⁴ R. Bruscagli, *Matteo Maria Boiardo*, cit. p. 681.

⁴³⁵ *Ivi*, p.22-23.

⁴³⁶ *Ivi*, p.23.

⁴³⁷ *Ibidem*.

⁴³⁸ A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 56.

2.1 Le figure femminili nell'*Inamoramento de Orlando*

Se il motto assunto da Boiardo per il suo poema era il virgiliano «Amor omnia vincit», ne deriva senza alcun dubbio che le figure femminili acquisiscano un ruolo centrale all'interno dell'*Inamoramento*. Le donne boiardesche sono in effetti un cardine importante del poema e l'amore che generano una delle componenti innovative più rilevanti della creatività dello scandinese. Nessuno è immune dal fascino femminile: le donne boiardesche conquistano cristiani e pagani, cavalieri cortesi e tracotanti, imperatori e maghi. Non presentano tuttavia tratti estetici definiti, non vengono mai descritte nel dettaglio. La loro bellezza, come già notato da Franceschetti, «si basa su modelli letterari [...]: tutte egualmente, indefinibilmente giovani, bionde, con gli occhi luminosi, sembrano varie manifestazioni o apparizioni di un identico bel viso e bel corpo che cambia nome ma non lineamenti»⁴³⁹.

Si prenda per esempio la prima descrizione di Angelica del poema:

[...]
Essa sembrava matutina stella
e ziglio d'orto e rosa di verzeri;
in soma, a dir di lei la veritate,
non fu veduta mai tanta beltade⁴⁴⁰.

O la descrizione di Fiordelisa:

Costui menava sieco una dongiella
alhor che con Astolpho se scontrava,
che tanto cara gli è quanto era bela:
e di bellezza le belle avanzava
[...]⁴⁴¹.

In entrambi i casi si ha la sensazione di trovarsi di fronte ad un'unica donna più angelicata che reale, più letteraria che terrena, di una bellezza vaga molto simile

⁴³⁹ *Ivi*, p.78.

⁴⁴⁰ *In*. I, i, 21.

⁴⁴¹ *In*. I, ix, 51.

alla bellezza indefinita di Antonia Caprara degli *Amorum Libri* («Lei sopra le altre cose belle è bella»⁴⁴², «Cantiamo adunque il viso colorito»⁴⁴³).

Anche nel caso di confronti tra tipi femminili apparentemente differenti, ciò che il lettore avverte è una sostanziale univocità di sensazioni in relazione alle descrizioni boiardesche.

Marfisa e Angelica vengono confrontate in questi termini:

Leï è senza elmo e 'l viso non nasconde;
non fo veduta mai cosa più bella:
rivolto al capo avia le chiome bionde
e gli ochi vivi assai più ch'una stella.
A sua beltate ogni cosa risponde,
destra negli ati e d'ardita favella,
brunetta alquanto e grande di persona.
Turpin la vidde, e ciò di lei ragiona.

Angelica a costei già non somiglia,
ch'ella è assai più gentil e delicata:
candido ha il viso, e lla boca vermiglia,
soave guardatura et affatata,
tal che a ciascuna mirando il cor gli empiglia;
la chioma bionda al capo rivoltata,
un parlar tanto dolce e mansueto
ch'ogni tristo pensier tornava lieto⁴⁴⁴.

Non solo le due donne sfoggiano la stessa acconciatura («rivolto al capo avia le chiome bionde», «la chioma bionda al capo rivoltata»), ma l'unica differenza evidenziata dal poeta scandinavo non si identifica tanto nell'aspetto esteriore - al di là di un «brunetta» riferito a Marfisa e di un «candido» riferito ad Angelica -, ma piuttosto a livello caratteriale⁴⁴⁵.

Bradamante, altra donna guerriera e personaggio chiave del poema, segue la stessa linea narrativa. Bionda, bella e soave, anche la sua descrizione si accoda al lungo elenco di donne vaghe e tutte uguali:

Nel trar de l'elmo si sciolse la treccia

⁴⁴² *AL*, I, 15, 10.

⁴⁴³ *AL*, I, 27, 68.

⁴⁴⁴ *In*, I, xxvii, 59-60.

⁴⁴⁵ Cfr. A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. pp. 82-83.

che era di color de oro alo splendore;
avea el suo viso una delicatecia
mescolata de ardire e de vigore:
e labri, el naso, e cigli e ogni fatecia
parean depinti per le man de Amore;
ma li occhii aveano un dolcie tanto vivo
che dir non puòse et io non lo descrivo⁴⁴⁶.

Che cosa differenzia dunque queste donne boiardesche? Perché Angelica si può considerare la donna più importante del poema? Che cosa, se non l'impareggiabile bellezza, la differenza dalle altre?

La risposta, ancora una volta, sta nella straordinaria modernità di Boiardo, precursore profondo e non sempre compreso di una psicologia caratteriale da romanzo moderno. Poiché, secondo questa tesi, sono le azioni e le avventure a ruotare attorno ai personaggi, e non viceversa, anche in questo caso è la psicologia dei personaggi a creare la classifica femminile.

Come ben individuato da Franceschetti, Angelica «è la più bella non per gli aggettivi e le annotazioni che l'accompagnano e che condivide di regola con tante altre figure femminili, ma perché nessuno come lei sa suscitare tanti e tali turbamenti nei personaggi dell'altro sesso, nessuna è amata e desiderata da tanti, per nessuna tanti sono pronti ad affrontare qualsiasi rischio pur di conquistarla o anche solo di assecondare la sua volontà»⁴⁴⁷.

Sono dunque le reazioni che muove nei cavalieri a renderla «nova cossa»⁴⁴⁸ nell'epica cavalleresca. Fin dall'inizio turberà l'animo casto di Orlando, per lei Agricane muoverà guerra contro Albracà e Sacripante rischierà più volte la vita, la sua bellezza sarà causa di rotture e inimicizie. Perfino il disamore dello sfortunato Rinaldo ruota attorno alla figura della capricciosa e irresistibile saracena e perfino Boiardo stesso si sentirà in dovere di punire la sua vanitosa altezzosità facendola innamorare suo malgrado.

E se «è dall'ammirazione e dall'agitazione che suscita che prende vita il personaggio»⁴⁴⁹ di Angelica, questo vale anche per tutte le altre donne del poema. È la loro capacità o incapacità di sedurre i paladini che ne determina la forza

⁴⁴⁶ In. III, v, 41.

⁴⁴⁷ A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 83.

⁴⁴⁸ In. I, i, 20.

⁴⁴⁹ D. De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, cit. p. 592.

narrativa, è nel loro *appeal* o *non-appeal* che risiede la loro efficacia come personaggi della storia. Le donne capaci di attrarre - in qualunque modo questo avvenga- sono le donne *pivot* dell'*Inamoramento*, destinate in un modo o nell'altro a influenzare le *quêtes* e le avventure dei paladini boiardeschi.

Si pensi, per esempio, non solo ad Angelica, vero *focus* narrativo dei primi due libri, ma anche a Fiordelisa, fedele compagna di Brandimarte, capace di provocare reazioni molteplici nel paladino :

[...]

Ma come Fiordelisa ebbe a mirare,
corseglì incontra e ben stretta l'abrazza:
già molto tempo non l'avìa veduta,
credìa nel tuto di averla perduta.

Egli ha sì grande e sùbita alegreza
che ogni altra cosa alhor dimenticava:
né più Marphysa né Renaldo apreza,
né di lor guerra più se racordava.
Il scudo e l'elmo via getò con freza
e mille volte la dama basava
[...] ⁴⁵⁰.

O alla seducente e terribile Origille, in grado di turbare nel profondo il casto Orlando:

Come io disse, la porta il conte Orlando:
e già partito essendo di quel loco,
lei con dolce parole ragionando
lo incese dil suo amore a poco a poco;
esso non se ne avide e rivoltando
pur spesso il viso a lei, prende più foco,
e sì novo piacer gli entra nel core
che non ramenta più l'antiquo amore.

Vegiendo il Conte sua bella figura,
dentro nel spirto tutto se confonde,
né iniuria si ramenta, né l'inganno,
ma sol gli dol che lei ne prende affano
[...] ⁴⁵¹.

⁴⁵⁰ *In.* I, xix, 56-57.

In modo maggiore e incredibilmente più efficace rispetto alle figure magiche del poema, le donne umane dell'*Inamoramento* influenzano gli stati d'animo e conseguentemente le scelte degli eroi boiardeschi. Come già visto, nessuna delle fate o maghe ha una capacità di attrazione così profonda. Le loro storie, i loro giardini, le loro magie si caratterizzano come delle parentesi, delle pause forzate nei percorsi di ricerca dei paladini. Le donne del poema sono forze persistenti, agiscono nelle vite degli uomini al di là della loro presenza fisica. Sono il motore di stati d'animo, inchieste e movimenti pur se assenti. Nel caso delle fate o dei personaggi femminili magici invece, la loro carica narrativa si nutre e si esaurisce velocemente e sempre all'interno dei loro verzieri (o nel tempo precedente al raggiungimento del verziere). Fuori dai loro giardini, dai loro microcosmi dominati dalla magia, cessano di esistere e non hanno alcun potere sulle inchieste dei paladini.

La ragione principale della loro incapacità di agire come forze motrici persistenti sta proprio nella loro totale assenza di *appeal*. Come già visto, le fate boiardesche, rispetto alla tradizione, sono svuotate del loro carattere essenzialmente erotico e, tranne in Mandricardo, non generano alcun tipo di desiderio sessuale nei cavalieri che rapiscono. L'amore è per Boiardo una forza superiore a qualunque altra, ma esclusivamente naturale ed umana. Solo le donne possono fare innamorare e solo intorno a loro possono ruotare le inchieste dei paladini. Da qui l'isolamento narrativo delle fate, causato proprio dalla loro incapacità di generare moti amorosi. Proprio i moti amorosi o non-amorosi che, al contrario, le donne del poema provocano nei cavalieri sono invece il punto di partenza di questo capitolo. Perché, anche nel caso dell'amore, si vedrà come ogni vicenda narrata si ponga al servizio dei personaggi e non viceversa.

2.2 Orlando e Rinaldo: eroi dell'amore e del disamore

Dal momento che, come ha ben scritto Bruscaagli, «nell'*Innamorato* solo gli innamorati sono abilitati alla ventura»⁴⁵², ne deriva che l'amore determina i destini

⁴⁵¹ *In.* II, iii, 60.

⁴⁵² R. Bruscaagli, *Matteo Maria Boiardo*, cit. p. 692.

degli eroi del poema, stabilisce i successi e gli insuccessi, regola la buona riuscita delle azioni dei cavalieri. Chi agisce per amore, agisce seguendo la retta via e viene premiato da un destino benigno. Chi agisce contro amore, agisce contro natura e dovrà subirne le dovute conseguenze. Esempio eclatante di questo meccanismo interno al poema sono i personaggi di Orlando e Rinaldo. Come già in parte analizzato nel capitolo sulla magia, le loro imprese seguono il ritmo scandito dall'amore o dal disamore. Ciò che capita a questi due paladini appare un monito continuo nei confronti di una giusta o cattiva direzione intrapresa.

Il punto di partenza è comune. Sia per Orlando sia per Rinaldo l'incontro con Angelica crea un orizzonte in cui avventurarsi, un mondo di avventure e relazioni da scoprire. Rifacendosi a ciò che ha scritto Domenico De Robertis, «Angelica non crea tanto un movimento, ma uno spazio»⁴⁵³. All'interno di questo spazio, «regione e stagione dell'immaginazione»⁴⁵⁴, generato grazie alla potenzialità creativa e innovativa dell'irresistibile saracena, i loro destini, in un modo o nell'altro, prendono vita e si muovono. Angelica è in questo senso personaggio posto al servizio delle *quêtes* di Orlando e Rinaldo, miccia naturale delle loro avventure: ciò che le succede, compreso l'innamoramento artificiale per il conte di Montealbano, non vale di per sé (se non come *exemplum* supremo di punizione per chi non sa amare), ma in funzione dei due protagonisti.

L'entrata in scena di Angelica crea in entrambi i paladini, come nel resto della corte carolingia, una reazione simile. Angelica è un'«apparizione»⁴⁵⁵ che non può che fare innamorare:

Al fin dele parole ingionichiata
davanti a Carlo attendia risposta.
Ognon par meraviglia l'ha mirata,
ma sopra a tutti Orlando a lei s'acosta
col cor tremante e con vista cangiata,
ben che la volontà tenia nascosta
e talhor li ochi ala terra bassava,
che di sé stesso assai se vergognava⁴⁵⁶.
[...]

⁴⁵³ D. De Robertis, *Esperienze di un lettore dell'«Innamorato»*, cit. p. 204.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ *In*. I, i, 29

Ranaldo, che ancor lui l'ebe veduta,
divène in faccia rosso comme un foco⁴⁵⁷.

Se la reazione iniziale di fronte ad Angelica è la stessa, a cambiare è però l'attenzione che fin da subito Boiardo riserva alle reazioni –anche psicologiche – dei due paladini. Solo di Orlando Boiardo ci trasmette i pensieri:

«Ahi pacio Orlando!» nel suo cor dicia
«comme te lassi a voglia trasportare!
Non vedi tu lo error che te disvia
e tanto contra a Dio te fa fallare?
Dove mi mena la Fortuna mia!
Vedome preso e non mi posso aitare;
io che stimava tutto il mondo nulla,
santia arme vinto son da una fanciulla.

Io non mi posso dal cor dipartire
la dolce vista de il viso sereno,
perché io mi sento sancia lei morire
e il spirto a poco a poco venir meno.
Hor non mi vala forcia né lo ardire
contra de Amor, che m'ha già posto il freno,
né mi giova saper, né altrui consiglio,
che io vedo il meglio et al pegior m'apiglio»⁴⁵⁸.

Proprio nello sforzo, titanico, di adeguare alla nuova situazione amorosa la tradizionale personalità del casto Orlando, Boiardo sceglie di concentrare su di lui l'attenzione psicologica:

«Lasso!» diceva «che io non ho difesa
contra al nemico che mi sta nel core!
Hor, che non hagio Durindana presa
a far battaglia contra a questo Amore,
qual m'ha di tanto foco l'alma accesa
che ogni altra doglia nel mondo è minore?
Qual pena è in terra simile ala mia,
che arde de amor e giazo in gelosia?

Né sciò se quella Angelica figura
se dignarà de amar la mia persona:
ché ben sarà figliol dela Ventura

⁴⁵⁷ *In. I, i, 34.*

⁴⁵⁸ *In. I, i, 30-31.*

e de felice portarà corona,
se alcun fia amato da tal creatura!
Ma se speranza de ciò me abandona,
che io sia spregiato da quel viso humano,
morte me donarò con la mia mano.

Ahi sventurato! Se forsi Ranaldo
trova nel bosco la vergine bella
(che lo conosco io comme l'è ribaldo!),
giammai di man non gli usserà polcella.
Forse gli è mo' ben prèso al viso saldo
et io comme dolente feminella
tengo la guanza possata ala mano
e sol me aiuto lacrimando invano!

Forse che io credo tacendo coprire
la fiamma che mi rode il core intorno?
Ma per vergogna non voglio morire:
sapialo Dio che alo oscurir de il giorno
sol di Parigi io me voglio partire
Et anderò cercando il viso adorno
sin che lo trovo, e per state e per verno,
e in tera e in mare, e in Celo e nelo Inferno!»⁴⁵⁹

Di Ranaldo non conosciamo nulla se non le reazioni esclusivamente esteriori. I suoi pensieri, per scelta dell'autore, ci sono preclusi.

In questa prima differenza di approccio risiede già una predilezione boiardesca per il paladino che resterà naturalmente innamorato. Predilezione che è facilmente estendibile a tutti i personaggi del poema che si lasceranno travolgere da un buon sentimento amoroso. Poiché, appunto, il filo rosso principale che attraversa *l'Inamoramento* è l'Amore, è attorno all'Amore, forza in grado di dilatare prodigiosamente lo spazio, che Boiardo costruisce il proprio poema fin dai primi canti.

L'evoluzione del rapporto tra Angelica e i due cugini si delinea velocemente come il rapporto tra amore e disamore. Dopo una partenza comune infatti, già nel terzo canto la situazione muta drasticamente: la fontana del disamore, «lavorata/ de un alabastro candido e polito/ e d'or sì ricamente adornata»⁴⁶⁰ segna l'inizio

⁴⁵⁹ *In.* I, ii, 23-26.

⁴⁶⁰ *In.* I, iii, 33.

della sfortuna del destino di Rinaldo che, assetato, si abbevera alla Fonte di Merlino.

Era il sol alto e il giorno molto caldo
quando fu gionto ala fiorita riva,
pie di sudor, il princepe Rinaldo;
et invitato da quella aqua viva,
del suo Baiardo dismontò di saldo
e di sete e di amor tutto se priva:
perché bevendo quel fredo liquore
cangiosse tutto lo amoroso core.

E seco stesso pensa la viltade
che sia a seguire una cossa sì vana,
né apreza tanto più quella beltade
ch'egli extimava prima più che humana;
anci, in tutto de il pensier li cade,
tanto è la forcia de quella aqua strana!
E tanto nel voler se tramutava
che già del tutto Angelica odiava⁴⁶¹.

La reazione che la Fontana del disamore genera in Rinaldo è un vero e proprio disprezzo fisico e psicologico per la fanciulla. Non ha nulla a che fare con l'indifferenza provocata dalle fate del poema, non è mancanza di erotismo, ma vero e proprio rifiuto. Da questo momento in poi, infatti, il barone di Montealbano odierà visceralmente Angelica, rifiutando qualunque vicinanza o aiuto da parte della bella saracena.

L'avversione del cavaliere è così forte che né l'amore fraterno né la morte riusciranno a convincerlo ad oltrepassare il proprio odio. Di fronte alla domanda di aiuto da parte del cugino Malagise, che gli chiede di giacere con Angelica in cambio della sua libertà, Rinaldo, dopo qualche riflessione, rifiuterà categoricamente di accondiscendere alla sua richiesta:

Quando Renaldo ha nominare inteso
colei che tanto odiava nel suo core,
dentro da il peto è di alta dolia aceso,
e tutto in viso li cangiò il colore.

⁴⁶¹ *In. I, iii, 35-36.*

Hora un partito, hora un altro n'ha preso
 di far risposta, e non la scià dir fore:
 hor la vòl far, hor la vòl differire,
 ma nelo effetto e' non scià che dire.
 Al fin, comme persona valorosa
 che in ciancie false non se scià coprire,
 disse: «Odi, Malagise: ogni altra cosa
 (e non ne trago il mio dover morire),
 ogni fortuna dura e spaventosa,
 ogni doglia, ogni affano vuò sofrire,
 ogni periglio, per te liberare.
 Dove Angelica sia non voglio andare».

E Malagise tal risposta odia
 qual già non aspectava in veritate.
 Prega Rinaldo quanto più sapia,
 non per merito alcun, ma per pietate,
 che nol ritorna in quella pregionia:
 hor gli ricorda la sanguinitate,
 hor le proferte fatte alcuna volta;
 nula gli val: Rinaldo non l'ascolta⁴⁶².

Qualche canto dopo, in grande pericolo all'interno di Rocca Crudele, Rinaldo sosterrà apertamente di preferire la morte all'aiuto di Angelica:

[...]

 Pur li rispose: «Per lo Dio beato,
 più son contento di dover morire
 che per tuo meglio vedermi campato.
 E quando non ti vogli pur partire,
 di questo loco mi voglio gettare.
 Hor stàte, o vanne, e fa' comme ti pare!»⁴⁶³

La Fontana del Disamore, nata dalla potente magia di Merlino, muta così profondamente l'inclinazione naturale di ogni uomo che Rinaldo rifuggerà non solo Angelica, ma il sentimento amoroso in generale. Da questo momento e fino al XV canto del secondo libro, infatti, nessuna donna riuscirà più a conquistare il cuore del bel paladino. Se «Amore è il sovrano assoluto del mondo fantastico

⁴⁶² *In.* I, v, 28-30.

⁴⁶³ *In.* I, ix, 18.

cantato dal Boiardo»⁴⁶⁴, Rinaldo ne rappresenta l'eccezione dovuta all'intervento della magia. Poco importa che sia il caso ad averne decretato l'allontanamento: lo spietato Boiardo, come si vedrà, farà vivere al barone di Montealbano disavventure di ogni sorta. A guidare in questa direzione lo scrittore di Scandiano è a mio parere non tanto, come ha scritto Franceschetti, «il senso di monotonia»⁴⁶⁵ che la presenza costante dell'Amore poteva generare nella sua opera, quanto piuttosto, lo stretto legame che Boiardo riconosce tra amore e fortuna da un lato e disamore e sfortuna dall'altro. Rinaldo rappresenta l'antitesi di Orlando nella teoria boiardesca secondo la quale seguire la propria naturale inclinazione amorosa genera un destino felice. Il paladino è così utilizzato dallo scandianese come ulteriore riprova, in senso contrario, dello stretto legame riconoscibile tra amore misurato e buona sorte. In quanto incarnazione dell'eroe non innamorato, Rinaldo sarà costretto a vivere continue disfatte e a non imparare mai, finché disamoroso, dai propri errori.

Particolarmente significativo è in questo senso il termine che Malagise utilizza per definire Rinaldo di fronte ad Angelica:

«[...]
 Che maladeto sia quel giorno e l'hora
 che fece una alma sì de Amor ribela!»
 [...]»⁴⁶⁶

Al di là dell'evidente ripresa petrarchesca nel primo verso qui riportato, quello che colpisce è l'utilizzo del termine "ribela" da parte di Malagise. Tradizionalmente, a partire dalla *Commedia* dantesca, il termine "ribelle" è associato alla legge divina e a coloro che osano non rispettarla⁴⁶⁷. Anche Boiardo lo utilizza in questo senso al canto XIX del primo libro, quando Agricane chiede ad

⁴⁶⁴ A. Franceschetti, *L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p.61.

⁴⁶⁵ *Ivi*, p. 61. Scrive Franceschetti: «I personaggi principali del poema agiscono sotto il continuo condizionamento di Amore: il poeta stesso ha forse avvertito il senso di monotonia che poteva derivarne alla sua opera e ha ideato anche per fuggire quel rischio la fontana incantata di Merlino, permettendosi così di presentare un Rinaldo non innamorato per buona parte del poema, senza nulla togliere alla validità del principio che determina la vita degli altri».

⁴⁶⁶ *In*, I, ix, 5.

⁴⁶⁷ Si pensi per esempio alla dichiarazione di Virgilio nel primo canto dell'*Inferno*: «ché quello imperador che là su regna,/perch'io fu' ribellante alla sua legge,/non vuol che 'n sua città per me si vegna» (*Inf*, I, 124-126).

Orlando di battezzarlo perché «non sia la morte almen de Dio rebela»⁴⁶⁸. In un poema in cui il Dio cristiano è sostituito da Amore, è significativo che per indicare un suo oppositore il vocabolo di riferimento sia lo stesso.

La ribellione, pur non scelta, di Rinaldo dà dunque avvio alle sue disavventure, che, secondo questa tesi, non si generano dunque semplicemente dalla “ventura”, non sono esclusivamente «un caotico accavallarsi di episodi»⁴⁶⁹ guidato da un fruttuoso caos, ma corrispondono e rispondono ad una precisa linea guida boiardesca: il legame viscerale, istintivo e profondo che esiste tra amore e fortuna da un lato e disamore e sfortuna dall’altro.

Proviamo ad analizzare in che forme la sfortuna del barone di Montealbano si manifesta.

Dopo aver rifiutato la richiesta di Malagise, Rinaldo subirà la vendetta del cugino che, ingannandolo con una falsa visione di Gradasso, lo condurrà su una nave a Palazzo Zoioso:

[...]

Era quello un giardin de arbori ombroso,
de ciascun lato in cerco il bate il mare;
piano era tutto, coperto a verdura:
quindici milia è intorno per misura.

Di ver ponente aponto sopra al lito,
un bel palagio rico se mostrava,
fatto de un marmo sì terso e pulito
che il giardin tuto in esso se spechiava
[...]⁴⁷⁰.

Qui, coccolato e circondato da fanciulle che danzano e cantano, attorniato da banchetti regali, lo sfortunato Rinaldo scoprirà ben presto che la regina creatrice del luogo è Angelica:

Quando Renaldo fra tanta alegreza
ode nomar colei che odiava tanto,
non ebbe ala sua vita tal tristeza,

⁴⁶⁸ *In.* I, xix, 13.

⁴⁶⁹ R. Bruscagli, *Stagioni della civiltà estense*, cit. p. 67.

⁴⁷⁰ *In.* I, viii, 1-2.

e cambiosse nel viso tutto quanto.
La lieta casa hormai nulla non preza,
anci li asembra un loco pien di pianto;
ma quella dama li dice: «Barone,
a nui non pòi disdir, che sei prigionel!»
[...]

Cossì dicea la bella giovenetta,
ma nulla ne ascoltava il cavaliere,
né quivi alcune dele dame aspeta,
anci soletto va per il verziero.
Non trova cosa quivi che il diletta,
ma con cor crudo, dispietato e fiero,
partir de quivi al tutto se destina,
e da Ponente torne ala marina.

Trova il naviglio che l'avea portato
e sopra a quel soletto torne anchora,
perché nel mar se sarebbe gitato
più presto che al giardin far più dimora.
Non se parte il naviglio, anzi è acostato:
e questo è la gran doglia che lo acora,
e' fa pensier, se non se po' partire,
gitarsi in mar et al tuto morire⁴⁷¹.

Riparte dunque in tutta fretta da Palazzo Zoioso, diretto inconsapevolmente verso la prima terribile punizione dettata dal suo sprezzo per l'amore. Se davvero si considera Amore il dio che regola il poema, allora Rocca Crudele⁴⁷² può considerarsi una sorta di orrendo girone infernale, vero e proprio contrappasso per il rifiuto rinaldesco⁴⁷³. Ranaldo vi giunge nel tentativo di rispondere alla richiesta di aiuto di un «vechio bianco»⁴⁷⁴ che gli chiede di salvare la figlia rapita da un «falso latrone»⁴⁷⁵. La buona volontà di Ranaldo non verrà premiata: il paladino finirà prigioniero di un gigante che lo trascinerà all'interno dell'oscura

⁴⁷¹ *In*, I, viii, 12.

⁴⁷² Sulla novella di Rocca Crudele e le sue fonti cfr. C. Zampese, *“Or si fa rossa or pallida la luna”*. *La cultura classica nell'Orlando Innamorato*, cit. pp.127-135; F. Battera, *Boiardo “tragico”?*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, cit. pp. 63-91; G. Masi, *Cronaca (nera) e letteratura: Apuleio, Sigismondo Pandolfo Malatesta e la novella boiardesca di Stella e Marchino*, in *«Studi Italiani»*, XIII (2001), pp.87-102.

⁴⁷³ Da notare qui anche l'immediata vicinanza degli episodi di Palazzo Zoioso e Rocca Crudele. Il non intervento dell'*entralacement* in questo punto collega immediatamente la sfortuna di Ranaldo a Rocca Crudele al rifiuto di Angelica a Palazzo Zoioso. Sembrerebbe in questo senso un altro intervento di quel «meraviglioso artificio» analizzato da Marco Praloran. Cfr. M.Praloran, *«Maraviglioso artificio»*, cit.

⁴⁷⁴ *In*., I, viii, 16.

⁴⁷⁵ *In*., I, viii, 17.

Rocca Crudele. Il suo lamento prima della novella collega ancora una volta il suo destino non-amoroso alla sfortuna:

Non respondia Renaldo alcuna cosa,
ma nela mente tristo ne dicia:
«hor ti par che Fortuna roinosa
una disgratia detro al'altra invia!
Qual sorte al mondo è la più dolorosa
non se paragia ala sventura mia,
che in tal miseria mi vedo arrivare
né con qual modo lo sapria contare!»⁴⁷⁶

Lo scenario che si presenta davanti a Rinaldo è infernale:

[...]
Teste de occisi nela prima fronte
e gente morte vi pende apicata;
ma quel che era più scuro, eran disunte
le membra ancor vive alcuna fiata.
Vermiglio è lo castello e da lontano
sembrava foco, et era sangue humano⁴⁷⁷.

La descrizione boiardesca di Rocca Crudele non ha niente da invidiare alle peggiori bolge dantesche. La punizione per aver rifiutato l'ospitalità di Angelica è terribile e visivamente violenta e si unisce all'*exemplum* costituito dalla novella di Stella e Marchino⁴⁷⁸. Come ha scritto la Tissoni Benvenuti, «il contrario della gioia amorosa (gioia che per Boiardo comprende anche un sano piacere fisico) si concretizza nel modo crudele e innaturale con cui dai vari personaggi viene distorto l'amore»⁴⁷⁹. La distorsione si realizza in un reale capovolgimento deformato di ogni forma d'amore naturale e corretta: «l'amore per il prossimo (tutti quelli che passano nelle vicinanze della Rocca, mentre prima erano ospitati generosamente, vengono uccisi e squartati); l'amor materno (negato in una madre che arriva a fare a pezzi e cucinare i propri figli); l'amore tra uomo e donna (che

⁴⁷⁶ *In.*, I, viii, 24.

⁴⁷⁷ *In.*, I, viii, 25.

⁴⁷⁸ Come vedremo nel corso del capitolo, tutte le novelle si costituiscono come *exempla* nei confronti dei paladini.

⁴⁷⁹ A. Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Innamoramento de Orlando»*, cit. p. 266.

porta ai delitti più tremendi, come l'uccisione dell'ignaro ospite e le sevizie della donna desiderata)»⁴⁸⁰.

Il monito nei confronti di Rinaldo è inequivocabile e tremendo: il suo disamore non è altro che una forma di dismisura e ogni forma di dismisura è destinata ad essere violentemente punita.

Oltre a questo, anche un altro elemento della novella di Marchino e Stella si pone come ammonimento nei confronti di Rinaldo: l'ospitalità di Grifone richiama la vicina ospitalità di Angelica a Palazzo Zoioso. Sia Marchino, sia Rinaldo non onorano chi li ha voluti accogliere.

Certo, la violenza della novella di Rocca Crudele non ha pari e appare eccessiva di fronte ad un cavaliere la cui sola colpa è quella di essersi abbeverato alla fonte sbagliata. Ma non è certo un caso che la novella sia raccontata all'unico paladino disinnamorato del poema. L'ammonimento boiardesco è evidente. Quale altro protagonista principale è in fondo così colpevole di dismisura se non il cavaliere che non sa più amare?

La possibilità di remissione per Rinaldo si presenta velocemente, ma altrettanto inutilmente. Angelica, avvisata da Malagise, accorre ad aiutare l'amato paladino, intento ad affrontare il terribile mostro di Rocca Crudele. La reazione di Rinaldo non muta:

Angelica era quella, che venìa
per dar soccorso al franco cavaliere.
Poi che Renaldo in faccia la vidia,
gittarse a terra prese nel pensiero,
perché tanto odio a quella dama avia
che più non li dispiace il monstro fiero,
e llo esser morto stima minor pene
che veder quella che a campar il vene⁴⁸¹.

Qui la beffa è doppia: non solo, pur se valoroso cavaliere, non riesce a liberarsi da solo, ma ad aiutarlo e salvarlo sarà proprio l'odiata saracena grazie ai tre oggetti magici donatele da Malagise.

⁴⁸⁰ *Ibidem.*

⁴⁸¹ *In. I, ix, 14.*

Significativo in questo senso è il discorso traboccante di doppi sensi che Angelica pronuncia di fronte a Rinaldo in pericolo a causa del mostro:

«Non te rincresca di venirme in bracio,
che via per l'aria ti possa portare:
vedrai di terra uno inferito spacio
sotto a' toi piedi in un punto passare;
te potrai far de uno alto disio sacio
se mai te venne voglia de volare.
Vien, monta sopra a me, Baron galiardo:
forsi non son pegior de il tuo Baiardo!»⁴⁸²

Il rifiuto di Rinaldo non è dunque solo un rifiuto dell'aiuto della fanciulla, ma un ulteriore rifiuto dell'amore, destinato a generare nuove sconfitte.

Prima di analizzare le successive disavventure di Rinaldo, è necessario soffermarsi sui primi parallelismi e differenze che già in queste iniziali *quêtes* rinaldesche emergono in relazione alle avventure del cugino Orlando, destinate invece, per effetto positivo dell'amore naturale, ad un successo senza tregua.

Le avventure di Rinaldo e Orlando, infatti, come già notato da Cristina Montagnani, sono strettamente connesse «giacché i due protagonisti sviluppano il loro apprendistato, dentro e fuori l'esperienza amorosa, non solo in sé, ma anche in confronto a quanto, parallelamente, avviene all'altro»⁴⁸³. Per entrambi lo spazio del movimento è creato dalla figura centrale di Angelica, ma le spinte delle loro direzioni sono diverse: centripete quelle di Orlando, centrifughe quelle di Rinaldo.

Accade così che anche la prima avventura di Orlando si generi dalla richiesta di un «palmero, vechio assai e molto adolorato»⁴⁸⁴ di salvare il figlio rapito⁴⁸⁵, ma le vicende successive saranno destinate ad un esito ben diverso. Orlando libererà il fanciullo dalle mani del gigante grazie ad uno scontro fisico con il mostro:

Orlando de il fanciullo adimandone:

⁴⁸² *In*, I, ix, 17.

⁴⁸³ C. Montagnani, *Introduzione*, in «*Andando con lor dame in aventura*». *Percorsi estensi*, cit. p.X.

⁴⁸⁴ *In*, I, v, 57.

⁴⁸⁵ Qui si tratta di un maschio, nel caso di Rinaldo si trattava di una femmina, ma il parallelismo resta comunque evidente.

rispose averlo e volerlo tenere,
unde per questo fu la questione,
e comenciarno l'un l'altro a ferire.
Questo ha la spada e quello altro il bastone;
ad un ad un non voglio i colpi dire:
al fin Orlando tanto l'ha percosso
che quel si rese e disse: «Più non posso»⁴⁸⁶.

Scontro fisico del tutto assente nell'avventura rinaldesca, nella quale la liberazione della fanciulla rapita era avvenuta senza alcuno sforzo da parte del paladino:

Mosse pietate quel Baron galiardo:
ben che sia a piedi, armato, con la spada,
a seguir il latron già non fu tardo;
coperto de arme corre quella strada.
Comme lo vide quel ladron ribaldo,
lassa la dama e già non stete a bada;
pose ala bocca un grandissimo corno:
par che risone l'aria e il ciel de intorno⁴⁸⁷.

La mancanza del combattimento tra Rinaldo e il «latron» e la conseguente liberazione silenziosa della fanciulla rapita generano una diversità, apparentemente banale, ma in realtà significativa nelle avventure dei due paladini: dalla liberazione del figlio del palmiero Orlando otterrà l'oggetto magico dello schema di Propp⁴⁸⁸, «un bel libretto, coperto ad oro e smalto luminoso»⁴⁸⁹ già analizzato nel capitolo sulla magia; la mancata messa alla prova di Rinaldo, invece, lo marchierà fin da subito come eroe non fortunato.

L'evoluzione dell'avventura di Orlando dimostrerà come la sua fortuna sia strettamente connessa al suo amore per Angelica. Dopo aver sconfitto il gigante, il figlio di Melone si avventurerà alla ricerca della Sfinge, mostro multiforme ed enigmatico, proprio per chiedere dove si trovi l'amata saracena:

⁴⁸⁶ In. I, v, 65.

⁴⁸⁷ In. I, viii, 18.

⁴⁸⁸ La XII funzione individuata da Propp nella sua *Morfologia della fiaba* è così descritta dallo studioso russo: «l'eroe è messo alla prova, interrogato, aggredito ecc., come preparazione al conseguimento di un mezzo o aiutante magico». Cfr. V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000, p. 46.

⁴⁸⁹ In. I, v, 66.

[...]

«Fra le provenze e le lingue diverse,
da il freddo al caldo e da sera all'aurora,
dime ove adesso Angelica dimora»⁴⁹⁰

Ottenuto il responso, Orlando non saprà rispondere all'indovinello della Sfinge, ma riuscirà ugualmente, perché guidato dalla forza positiva dell'amore, ad uccidere il mostro.

La forza centripeta dell'amore funziona insomma da efficace magnete della buona sorte, concedendo ad Orlando una traiettoria fortunata che ruota attorno alla bella saracena. Le successive avventure del paladino confermano questo andamento. Tra il canto V e il canto VI del primo libro si delinea un climax positivo per Orlando che affronta uno dopo l'altro due giganti sconfiggendoli: prima il gigante Zambardo che uccide dopo un lungo duello (I, v, 80-83; vi, 1-13); poi il gigante «che un occhio sol avea in meglio la fronte»⁴⁹¹ (I, vi, 34). La Fortuna qui interviene doppiamente: Orlando sarà liberato dalla rete in cui era rimasto imprigionato proprio da un colpo del suo nemico (I, vi, 30).

Di tutt'altro genere il percorso di Rinaldo, continuamente costellato di sconfitte determinate da una sua incapacità di amare naturalmente.

Uscito da Rocca Crudele, Rinaldo incontra Fiordelisa, «che par che di dolor voglia morire»⁴⁹². La fanciulla è alla ricerca di un cavaliere che riesca a distruggere il giardino di Dragontina dove è stato rinchiuso il suo amato Brandimarte. Si è già analizzato nel capitolo dedicato alla magia come Rinaldo non potrà in alcun modo mettere alla prova la sua prodezza, risultando un cavaliere fallito adombrato dal più valente e fortunato cugino. Quello che importa a questo punto della nostra analisi è come anche questa sconfitta sia strettamente connessa alla sua incapacità di amare. Il disprezzo si manifesta qui non nei confronti di Angelica, ma nei confronti dell'amore stesso. Rinaldo accetta di montare sul palafreno di Fiordelisa, ma, pur nella vicinanza dei corpi, non sarà attratto in alcun modo dalla bella dama:

La dama andava alquanto spaventata

⁴⁹⁰ *In.* I, v, 71.

⁴⁹¹ *In.* I, vi, 24.

⁴⁹² *In.* I, xi, 47.

per la temenza che avia del suo honore;
ma poi che tuto il giorno ha cavalcata,
né mai Renaldo ragionò de amore,
alquanto nel parlar resi curata,
disse a lui [...]»⁴⁹³

La rassicurazione di Fiordelisa non rende merito a Ranaldo in un poema in cui il *fil rouge* che organizza le *quêtes* è il motto pronunciato da Agricane «Perché ogni cavalier ch'è senza amore/ se in vista è vivo, vivo è senza core!»⁴⁹⁴.

Le ottave successive si costituiscono come un nuovo *exemplum* per il cavaliere che non sa più amare, una sorta di traccia seminata dal destino (e dall'autore) perché Ranaldo possa intraprendere la giusta direzione. La novella di Tisbina, Iroldo e Prasildo, raccontata da Fiordelisa e «sottilmente elaborata»⁴⁹⁵, si propone come un parallelo positivo da opporre alla novella di Rocca Crudele. Se la prima biasima l'amore *ismisurato* di Marchino per Stella, con tutte le sue nefaste conseguenze, la seconda esalta invece la capacità di moderare i propri sentimenti a vantaggio dei rapporti interpersonali, cioè della cortesia che sovrintende a tutta la vicenda⁴⁹⁶: cortesia che appartiene tanto all'amore sentimentale quanto a quello fraterno. Si ha l'impressione che a Ranaldo, attraverso le novelle, vengano affidate le coordinate per potersi redimere e orientare nella giusta direzione: non tanto, come ha scritto Fabio Cossutta, per la sua tradizionale immagine di «emerito conquistatore e "violatore" di fanciulle più o meno indifese»⁴⁹⁷ - cosa che a questo punto apparirebbe caratteristica più positiva che negativa -, ma proprio per l'opposta non-attrazione del genere femminile. Dotate di una loro autonomia narrativa, ma immerse nel fluire del romanzo, «le novelle boiardesche intrattengono dunque con quest'ultimo rapporti di vicinanza e d'implicazione variabili»⁴⁹⁸.

⁴⁹³ In. I, xii, 3.

⁴⁹⁴ In. I, xviii, 46.

⁴⁹⁵ R. Bruscelli, *Matteo Maria Boiardo*, cit. p. 689.

⁴⁹⁶ Cfr. C. Montagnani, *Introduzione*, in «Andando con lor dame in aventura». *Percorsi estensi*, cit. p. XIII. Sulla novella di Iroldo, Prasildo e Tisbina cfr. anche per gli aspetti metrici M. Praloran, *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, cit. pp. 84 ss.

⁴⁹⁷ F. Cossutta, *Ritornando su Iroldo e Prasildo*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, cit. pp. 237-269, p. 262.

⁴⁹⁸ R. Bruscelli, *Matteo Maria Boiardo*, cit. p. 688.

Nel confronto tra *exempla* positivi ed *exempla* negativi offerti dalle novelle sta quindi la giusta misura. E non appare casuale che le novelle fino a questo punto si srotolino esclusivamente come narrazioni per Rinaldo: è lui finora il paladino ad avere bisogno di *exempla* da seguire, non Orlando, naturalmente innamorato.

Non stupisce dunque che anche la terza novella del poema, quella di Polindo e Albarosa, sia raccontata a Rinaldo all'interno della «spelunca»⁴⁹⁹ in cui si trova Rabicano. Dopo la dismisura della novella di Rocca Crudele e la misura cortese della novella di Iroldo, Prasildo e Tisbina, l'ultimo *exemplum* proposto a Rinaldo in questa prima parte del poema si presenta come un nuovo modello di amore positivo da un lato e offre al paladino, dall'altro, una nuova occasione per mettere in campo il proprio valore. Rinaldo non ama e per Boiardo questo è un peccato gravissimo, ma ciò non toglie che la sua «educazione sentimentale»⁵⁰⁰ debba passare anche attraverso imprese positive come la conquista di Rabicano, la vendetta di Albarosa e l'uccisione di Truffaldino, che verrà portata a compimento alla fine del primo libro (I, xxvi, 52).

Le tre novelle infilate una dopo l'altra dal tenace Boiardo, tra il canto VIII e il canto XIII del primo libro, non sono sufficienti per mutare l'inclinazione al disamore di Rinaldo.

Di nuovo solo con Fiordelisa, questa volta fisicamente attratta dal paladino, il conte di Montealbano non saprà cogliere il desiderio della fanciulla:

[...]

Sotto un albro è Renaldo adormito,
dorme vicino a lui la dama bella.
Lo incanto dela Fonte di Merlino
ha tolto suo costume al paladino:

hora li dorme la dama vicina,
non ne piglia il Baron alcuna cura.
Già fo tempo che un fiume e una marina
non averia posta al suo disio misura:
a un muro, a un monte avrìa data roina
per star coniuuto a quella creatura.
Hor li dorme vicina e non glien cale:

⁴⁹⁹ In. I, xiii, 5.

⁵⁰⁰ C. Montagnani, *Introduzione*, in «Andando con lor dame in aventura». *Percorsi estensi*, cit. p.XIII.

a lei, credo io, ne parve molto male!⁵⁰¹

La punizione non tarderà ad arrivare. Il rapimento di Fiordelisa da parte del centauro depruderà Ranaldo della sua guida e lo costringerà a vagare in cerca del giardino di Dragontina e del cugino Orlando:

[...]

Hor sta pensoso il sir de Montealbano;
non scià che far, né in qual parte si vada:
persa ha la dama, guida de sua strada⁵⁰².

Alla pena per non aver saputo portare a compimento la seduzione della fanciulla si affianca però anche una considerazione assolutamente positiva nei confronti di Ranaldo. Nonostante tutto, il conte di Montealbano resta un paladino che sa attrarre naturalmente il sesso femminile. La stessa Fiordelisa nota la bellezza del giovane e ne rimane fulminata:

Già l'aria se schiariva tutta intorno,
aben che il sol ancor non se mostrava;
di alcune stelle è il ciel sereno adorno,
ogni oceleto ali albori cantava:
note non era, e non era anchor giorno.
La damigella Renaldo guardava,
però che essa al matino era svegliata:
dormìa il Baron al'herba tutta fiata.

Egli era bello, et alhor gioveneto,
nerboso e sciuto e de una vista viva,
streto ne' fianchi e membruto nel peto,
pur mo' la barba nel viso scopriva.
La damisella il guarda con diletto:
quasi, guardando, di piacer moriva;
e di mirarlo tal dolcieza prende
che altro non vede et altro non attende⁵⁰³.

Questa considerazione, che potrebbe apparentemente risultare superflua, è invece di vitale importanza in un poema in cui gli eroi che non sanno generare

⁵⁰¹ *In.* I, xiii, 47-48.

⁵⁰² *In.* I, xiv, 8.

⁵⁰³ *In.*, I, xiii, 49-50.

passione amorosa a causa della loro sgradevolezza fisica sono totalmente esclusi dal respiro bretone del poema.

Si pensi, per esempio, al brutto Feraguto, incapace di attrarre Angelica e qualunque altra fanciulla; o invece, in un capovolgimento a specchio, al bell'Astolfo, la cui bellezza (unica in grado di sedurre Angelica) gli garantirà uno spazio non indifferente nel fiume bretone che attraversa l'*Inamoramento*.

In questo modo, dunque, Boiardo ci assicura un futuro di avventure per il nostro Ranaldo e, in un certo senso, anticipa anche quello che sarà il suo riscatto, purtroppo mai elaborato a causa dell'incompletezza dell'opera.

Si è vista dunque finora l'importanza delle novelle come *exempla* per l'educazione sentimentale, *specula principis* importanti anche nel delineare l'idea boiardesca dell'amore e della misura. Se fino a questo punto *target* delle lezioni d'amore era stato il disamoroso Ranaldo, scopriamo ben presto che nemmeno Orlando sarà esente da addottrinamenti sentimentali. Gli *exempla* rivolti al conte di Brava si orientano però in un'altra direzione: non è l'amore misurato, contrapposto al disamore, al centro della *lectio* per Orlando, quanto piuttosto la libertà sessuale, la capacità di godere anche fisicamente delle occasioni amorose.

La prima novella raccontata ad Orlando (e Brandimarte) è infatti quella di Leodilla, fanciulla segregata in una torre a causa della gelosia del vecchio marito Folderico. Grazie al giovane e vigoroso Oldauro, la bella dama conoscerà l'iniziazione sessuale e i piaceri del corpo e insieme a lui progetterà la fuga. Il messaggio è esplicito e la vicenda è narrata in perfetto stile boiardesco senza censure:

De zoglie e de oro e de ogni altro diletto
era io fornita tropo a dismisura,
fuor de il piacer che si prende nel leto,
de il qual avia più brama e magior cura.
[...]
E ben che egli arrivasse de improvviso
(che io non stimava quella cosa mai),
io il recevete ben con meglior viso
che io non faceva ' Folderico assai:
anchor esser me par nel Paradiso,
quando ramento come io lo basai
e comme lui basòme nela boca;

quella dolceza ancor nel cor mi toca.

Questo ti giuro e dico per certanza:
che ò era anchor vergene polzella,
ché Folderico non avia possanza;
et essendo io fanciulla e tenerella,
me avia gabata con menzogna e cianza,
dandomi intender con festa novella
che sol basando e sol toccando il peto
de amor si dava l'ultimo diletto.

Alhor il suo parlar vide esser vano,
con quel piacer che ancor nel cor mi serbo!
Noi comenciàmo il gioco a mano a mano :
Hordauro era friecioso e di gran nerbo,
sì che al principio pur mi parbe strano,
come io avesse morduto un pomo acerbo;
ma nel fin tal dolceza ebe a sentire
che io me disfeci e credèti morire⁵⁰⁴.

La parte finale del racconto di Leodilla è una vera e propria dichiarazione di edonismo:

Io credèti morir per gran dolcieza,
né altra cosa dapoi stimai nel mondo.
Altri aquisti possanza o gran richieza,
o lo esser nomato per il mondo;
ciascun che è sagio el suo piacer apreza
e il viver diletoso, e star iocondo:
chi vòle honore o roba o con affanno
me non ascolti, et àbiassene il danno!⁵⁰⁵

Il messaggio nei confronti di Orlando è inequivocabile: l'amore platonico non è sufficiente, è necessario anche il soddisfacimento dei sensi. La *zogia amorosa* è il perno attorno a cui ruota, nel mondo boiardesco, l'agire umano: la chiave di volta –qui come negli *Amorum libri* - è «l'ispirazione lucreziano-epicurea di ascendenza umanistica, caratterizzata appunto dalla ricerca del *gaudium*»⁵⁰⁶. «In principio erat

⁵⁰⁴ In. I, xxii, 16-26.

⁵⁰⁵ In. I, xxii, 27.

⁵⁰⁶ T. Zanato, *Introduzione*, in M.M.Boiardo, *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Zanato, Einaudi, Torino, pp. IX-XXXIII, p. XVIII.

gaudium», come ha scritto Contini⁵⁰⁷ a proposito degli *Amorum libri*, sostituendo il biblico *Verbum*. Weltanschauung «eudemonista»⁵⁰⁸, come ha scritto Denise Alexandre-Gras.

Orlando non saprà però comprendere il messaggio, rivelandosi in questo modo un cavaliere incompleto pur se in grado di amare naturalmente e quindi baciato dalla buona sorte. Tra il canto XXIV e il canto XXV, immediatamente dopo il racconto di Leodilla, per ben due volte Orlando non sarà in grado di soddisfare il desiderio sessuale di una donna.

La prima *débâcle* avviene con Leodilla stessa, quando in cerca di Brandimarte, i due si fermano per la notte:

Lei de esser assalita dubitava,
e forsi non gli avrìa fatto contrasto;
ma questo dubio non gli bisognava,
che Orlando non era uso a cotal pasto:
Turpino afferma che il Conte di Brava
fo nela vita sua vergine e casto.
Credete voi quel che vi piace hormai:
Turpin del'altre cose dice assai.

Colcossi al'herba verda il conte Orlando,
né mai se mosse insino al dì nascente.
Lui dormìa forte, sempre sornachiando,
ma la dongiella non dormì niente,
perché stava sospesa, immaginando
che questo cavalier tanto valente
non fosse al tutto sì crudo di core
che non pigliasse alcun piacer de amore!

Ma poi che la chiara alba era levata
e vide dil Baron le triste prove,
in groppa gli montò di sconsolata
e se saputo avesse andar altrove,
via volentiera ne sarrebbe andata;
ma (come io dico) non sapeva il dove.
Malinconosa e tacita si stava:
il Conte la cagion gli domandava.

⁵⁰⁷ G. Contini, *Breve allegato al canzoniere del Boiardo*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 220-231, p.229.

⁵⁰⁸ D. Alexandre-Gras, *Le «Canzoniere» de Boiardo, du pétrarquisme à l'inspiration personnelle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1980, p. 125.

Ella rispose: «il vostro sornachiare
non mi lasciò questa notte dormire,
et oltra a ciò me sentia picicare...».
Dicendo questo, e volendo altro dire,
avanti a loro una dongiella appare [...] ⁵⁰⁹

La comparsa della nuova fanciulla e le avventure per la conquista del cervo di Morgana non adombrano l'evidente inettitudine di Orlando, incapace di avvertire e soddisfare il desiderio sessuale e non troppo celato di Leodilla. Fin qui però l'immagine del paladino è ancora tutelata in quanto il lettore potrebbe pensare che sia il suo amore per Angelica a imporgli la castità con altre donne. La situazione tuttavia non migliora nemmeno di fronte alla bella saracena al riparo da occhi indiscreti nella rocca di Albracà:

Comme fo gionto dentro al'alta rocca,
Angelica la bella l'incontrava:
lui salta del'arzon, che nulla tocca;
la dama di sua man il disarmava
e nel trargli dil'elmo il basa in bocca.
Non domandati comme Orlando stava,
ché quando presso si sentì quel viso,
credète esser di certo in Paradiso.

Avea la dama un bagno apparecchiato
troppo gentil e di suave odore,
e di sua man il Conte ebe spogliato
basandol spesse fiate con amore;
poi l'ongiva d'un olio delicato
che cacia dela carne ogni livore
e quando la persona è afflita e stanca
per quel ritorna vigorosa e franca.

Stavasi il Conte quieto e vergognoso,
mentre la dama intorno il manigiava
e ben che fosse di questo gioioso,
crescere in alcun loco non mostrava;
intrò nel fin in quel bagno odoroso
e-ssé dal collo in giù tutto lavava;
e poi che sutto fo, con gran diletto
per poco spacio se colca nel leto.

⁵⁰⁹ *In. I, xxiv, 14-17.*

E doppo questo, la dongiella il mena
intra una ricca ciambra et apparata,
dove possarno con piacer a cena,
ché vi era ogni vivanda delicata.
Nel fin la dama, con faza serena,
standosi al collo a quel Conte abbracciata,
lo prega e 'l sconsiura con bel dire
che d'una cosa la voglia servire⁵¹⁰.

La figuraccia di Orlando è innegabile e Boiardo non risparmia neppure una bonaria, ma evidente presa in giro. «È vero che il cavaliere deve mantenersi casto per la sua dama; ma per carità, nessuno gl'impone di mantenersi casto *con* la sua dama»⁵¹¹.

I commenti, non troppo sottintesi, dell'autore sono chiari: Orlando non è abbastanza edonista, non è abbastanza spregiudicato. Ma l'episodio, come giustamente notato da Donnarumma, non va liquidato come «una buffonesca manifestazione della balordaggine di Orlando»⁵¹². Lo scandinese riprende il cavaliere da una tradizione che lo dipingeva come rozzo amante, eroe che nel suo passato carolingio «non fu mai innamorato»⁵¹³. Non potendo stravolgere totalmente i tratti tipici del paladino, Boiardo muta ciò che può e del resto si prende bonariamente gioco, affidando, come vedremo, ad altri cavalieri di sua invenzione il ruolo di modelli da seguire, di sentinelle e custodi di un amore completo.

Orlando resta invece legato ad una visione letteraria dell'amore, che mette radici in tutte le ottave del poema in cui il paladino srotola dichiarazioni d'amore ancorate al codice lirico. Nel momento in cui dalle parole è necessario passare ai fatti, il figlio di Melone inciampa nella sua «inconcludente patologia lirica»⁵¹⁴. Il

⁵¹⁰ In. I, xxv, 37-40.

⁵¹¹ R. Donnarumma, *Triumphus cupidinis. Poetiche romanzesche nel I libro dell'Innamoramento de Orlando*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, cit. pp. 777-803, p.794.

⁵¹² Ivi, p.795.

⁵¹³ *Innamoramento di Carlo Magno*, I, xvi, 2.

⁵¹⁴ R. Donnarumma, *Triumphus cupidinis. Poetiche romanzesche nel I libro dell'Innamoramento de Orlando*, cit. p. 795. Scrive a questo proposito anche Alexandre-Gras: «L'idéalisme abstrait cède la place à une observation plus concrète de la réalité. Un des facteurs déterminants de cette évolution dans la conception de l'amour est certainement constitué par la personnalité conférée aux femmes par Boiardo : la forte sensualité dont il les dote toutes sans exception (même la sage Fleurdelise), la rouerie allant jusqu'à la perfidie, qui caractérise les plus séduisantes d'entre elles, rendent inévitablement ridicule et inadéquat un amour étheré et spiritualisé». D. Alexandre-Gras,

suo amore naturale ma esclusivamente lirico gli garantisce dunque una *bonne chance* in gran parte delle sue avventure, ma non il *rôle* di modello esemplare, fondamentale perché espressione del pensiero boiardesco. Lo scandinave affiderà ad altri il compito di custodi della propria *Weltanschauung*.

Il poema giunge velocemente ad uno dei suoi momenti più importanti: il confronto diretto tra Orlando e Rinaldo tra i canti XXVI e XXVIII del primo libro, che non è altro che una prima schietta *collatio* tra due diverse visioni del mondo. Il luogo dello scontro riveste una funzione importante nell'architettura del poema: come individuato da Giulia Raboni, l'episodio si presenta come il primo «punto di convergenza dei protagonisti principali in un luogo centrale del poema»⁵¹⁵, in questo caso Albracà.

Fin da subito emerge un dato degno di nota: la gelosia, irrazionale, di Orlando è la causa prima dello scontro tra i due cugini. Gelosia che richiama la possessività quasi patologica del Folderico della novella di Leodilla:

[...]

Et era sì geloso divenuto
che avendol visto non saria creduto:

per ciò che, sempre alla torre entrava,
le pulice scotea de il vestimento
e tute fuor del'usso le caciava.
Né stava per quel dì più mai contento
si una mosca con meco ritrovava,
anci diceva con molto tormento:
«È femina over maschio questa mosca?
Non la tenere, o fa' che io la cognosca!»⁵¹⁶

Si può facilmente pensare a tal riguardo che questa novella venga narrata ad Orlando non solo come *exemplum* della necessità di un amore che sia pure fisico, ma anche come monito nei confronti della gelosia, tratto caratteristico del paladino fin dall'inizio del poema:

L'héroïsme chevaleresque dans le Roland Amoureux de Boiardo, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1988, p.125.

⁵¹⁵ G. Raboni, «Oh gran bontà de'cavallieri antiqui!» Note sul duello Orlando-Rinaldo nel primo libro dell'Orlando Innamorato, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, cit. pp. 223-236, p. 229.

⁵¹⁶ In. I, xxii, 16-17.

« [...]
Qual pena è in terra simile ala mia,
che arde de amor e giazio in gelosia?»⁵¹⁷

L'esortazione però non funziona. Ad Albracà, quando Orlando viene a conoscenza della presenza di Rinaldo, «cette jalousie éclate vraiment, Boiardo nous donnant là une très remarquable étude de la genèse et des manifestations pathologiques de cette passion»⁵¹⁸ :

[...]
E quando il Conte tal cosa intendia
tutto cambiosse nel sembiante arguto,
e prese nel pensier gran zelosia
che qua non fosse Renaldo venuto
sol per amor d'Angelica la bella
onde gran doglia dentro al cor martela⁵¹⁹.

Le conseguenze di questa gelosia sono una perdita della ragione (è qui evidente il seme boiardesco della follia di Orlando, poi ripreso e coltivato da Ariosto) e un'impossibilità di far comprendere al paladino la realtà dei fatti. Orlando è fuori di sé, convinto che il cugino Rinaldo voglia rubargli la bella Angelica:

Non vedea lume per li ochi niente,
ben che gli avesse come fiamma viva,
e sì forte batea dente con dente
che di lontano il gran romor se odiva;
dil naso gli uscìa fiato sì rovente
che proprio al riguardar foco appariva [...] ⁵²⁰.

Rinaldo, dal canto suo, cerca di convincere il cugino con argomentazioni ben poco efficaci, che offendono Angelica e non migliorano la situazione:

Caro mio Conte, io ho molta paura
che cambiato non si' per mal'usanza,
e che questa malvagia meretrice
t'agia stirpato il cor dela radice.

⁵¹⁷ In. I, ii, 23.

⁵¹⁸ D. Alexandre-Gras, *L'héroïsme chevaleresque dans le Roland Amoureux de Boiardo*, cit. p.84.

⁵¹⁹ In. I, xxv, 50.

⁵²⁰ In. I, xxvi, 29.

[...]

Deh, lascia Trufaldin, o Baron forte,
e di quella ribalda il falso amore!⁵²¹

C'è un dato però che a questo punto sembra orientare l'autore dalla parte di Rinaldo. Pur restando disinnamorato, pur disprezzando l'amore sentimentale nei confronti del sesso femminile, qui il barone di Montealbano sembra aver in apparenza imparato un' importante lezione. Tra il canto XVI e il canto XVII Rinaldo aveva conosciuto fisicamente i protagonisti della novella raccontatagli da Fiordelisa: Iroldo e Prasildo. Attraverso di loro era venuto a contatto con una delle forme più alte di cortesia cavalleresca: l'amore fraterno, «la generosa rinuncia all'amore concepito per la donna altrui, in nome dell'ideale cavalleresco»⁵²².

Rinaldo stesso, colpito dall'amicizia dei due cavalieri, aveva aiutato Iroldo a liberare il compagno:

[...]

«Né per gloria lo facio, o per desio
aver da te né guiderdon né merto,
ma sol perché io cognosco, al parer mio,
che un par di amici al mondo tanto certo
né hora se trova né mai fo trovato:
se io fosse il tercio, io me terà beato.

Tu concedisti a lui la donna amata
e sei de il tuo dileto al tutto privo;
egli ha per te sua vita imprigionata;
hor tu sei senza lui di viver scivo.
Vostra amistate non fia mai lassata,
ma sempre sarò vosco, e morto e vivo;
e se per hogi aviti ambi a morire,
voglio esser morto per vosco venire!»⁵²³

L'incontro con il cugino Orlando sembra accendere in Rinaldo lo stesso sentimento di amore fraterno che aveva trovato il modello esemplare nella novella di ispirazione boccaccesca. Il barone di Montealbano (e forse non è un caso che

⁵²¹ In. I, xxvi, 31-32.

⁵²² W. Moretti, *Una novella boccaccesca dell'Orlando Innamorato*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, cit. pp.329-337, p. 329.

⁵²³ In. I, xvii, 21-22.

giunga ad Albracà proprio con i due protagonisti della novella) esiterà a lungo prima di iniziare il duello contro il cugino:

[...]

E ritornamo a Ranaldo d'Amone,
qual conosciuto ha Orlando a quel sonare;
e ben ch'abia il drito e la ragione,
già non vorìa con lui bataglia fare,
perch'egli amava di coragio fino,
comme germano el suo carnal cugino⁵²⁴.

[...]

«Io non vuò teco questione,
e tu per ogni modo la vuò fare!
Unde te dico che avendo ragione
homo del mondo non voglio schiffare;
ma siami testimonio Dio verace
ch'aver guera con te me incresce e spiace!»

[...]

Dicea Ranaldo a lui: «Guera non hagio,
né voglio aver con teco, il mio cugino;
perdon ti chiego, s'io t'ho fato oltragio,
ben ch'io nol fece mai, per Dio divino!»⁵²⁵

La pazienza del figlio di Amone non è però infinita e di fronte alle provocazioni di Orlando ad un certo punto si infurierà, scatenando finalmente il duello di parole e spade che si dipana per diverse ottave.

Fino a questo punto la sensazione che afferra il lettore è quella di trovarsi di fronte ad un Ranaldo molto più saggio dell'innamorato e già un po' folle Orlando. Tuttavia, tra i due paladini, ancora una volta Boiardo sceglierà di prendere le parti di Orlando e di mantenere su di lui il cono di luce benigna. Lo scandinese lo fa sia attraverso le parole, sia attraverso i fatti.

Le parole sono quelle del proemio del canto XXVIII:

Chi provato non ha che cosa è Amore
biasmar potrebe e dui Baron pregiati,
che insieme a guera con tanto furore,

⁵²⁴ *In.* I, xxvi, 14.

⁵²⁵ *In.* I, xxvi, 58-60.

con tanta ira s'eran afrontati,
dovendosi portar l'un l'altro honore,
ch'eran d'un sangue e d'una giesta nati:
maximamente il figliol di Melone,
che più dela bataglia era cagione;

ma chi cognosce Amor e sua possanza,
farà la scusa di quel cavaliere,
ch'Amor il senno e l'inteleto avanza,
né giova al proveder arte o pensiero ;
gioveni e vechi vano ala sua danza,
la bassa plebe col signor altiero.
Non ha remedio Amor e non l'ha Morte:
ciascun prende, ogni gente e d'ogni sorte⁵²⁶.

Si tratta di una vera e propria apologia di Orlando e della sua follia d'amore. «Chi cognosce Amor e sua possanza,/ farà la scusa di quel cavaliere» è una limpida richiesta di clemenza che Boiardo rivolge al lettore «che ha intelletto d'amore».

I fatti sono invece quelli che portano il figlio di Melone a vincere in duello Rinaldo (I, xxviii, 26-27), garantendogli ancora una volta il ruolo di paladino fortunato. Il barone di Montebello dunque nuovamente – e questa volta anche in un reale scontro fisico – esce sconfitto dal confronto col cugino con la beffa, fotocopia di ciò che era avvenuto a Rocca Crudele, che la sua vita viene salvata dall'odiata Angelica:

[...]
Il Conte ad ambe mano anco minava
per tagliar quel Baron tuto a traverso;
e ben poteva usar di cotal prove:
Renaldo è comme morto e non se move.

Quel colpo sopra a lui già non dissese,
ché Angelica ala zufa era presente:
lei tenne il Conte e per il brazo il prese
[...]⁵²⁷

⁵²⁶ In. I, xxviii, 1-2.

⁵²⁷ In., I, xxviii, 27-28.

Eppure fino a poco prima Rinaldo si presentava ai nostri occhi come un perfetto cavaliere cortese, non intenzionato a muovere guerra contro un proprio compagno. Il messaggio di Boiardo è chiaro: l'amore fraterno è importante, ma non basta, non è sufficiente a creare l'identità completa di un paladino, è una trama che necessita di essere rifinita con i ricami dell'amore fisico e sentimentale per una donna. Gli stessi Iroldo e Prasildo avevano saldato la loro unione amicale grazie alla condivisione di una dama di cui entrambi erano innamorati. Rinaldo, invece, non è più attratto dall'amore, è un ribelle e in quanto tale destinato a perdere le proprie sfide.

Alla fine del canto XXVII, nell'attesa della ripresa del duello tra i due cugini, Boiardo inserisce un parallelismo che mette in ombra ulteriormente il barone di Montalbano. Sia Rinaldo, sia Orlando si presentano accompagnati da una donna: Orlando è con Angelica, Rinaldo è con Marfisa.

[...]

E sieco al par Marphisa la Regina.

Lei è senza elmo e 'l viso non nasconde;
non fo veduta mai cosa più bella:
rivolto al capo avia le chiome bionde
e gli ochi vivi assai più ch'una stella.
A sua beltate ogni cosa risponde,
destra negli ati e d'ardita favella,
brunetta alquanto e grande di persona.
Turpin la vidde, e ciò di lei ragiona.

Angelica a costei già non somiglia,
ch'ella è assai più gentil e delicata:
candido ha il viso, e lla boca vermiglia,
soave guardatura et affatata,
tal che a ciascuna mirando il cor gli empiglia;
la chioma bionda al capo rivoltata,
un parlar tanto dolce e mansueto
ch'ogni tristo pensier tornava lieto⁵²⁸.

Nella descrizione delle due dame, Angelica è l'unica a cui l'autore dedichi anche qualche verso relativo alle reazioni che genera nel genere maschile: «tal che a

⁵²⁸ *In.* I, xxvii, 59-60.

ciascuna mirando il cor gli empiglia»; «un parlar tanto dolce e mansueto/ch'ogni tristo pensier tornava lieto». Marfisa viene descritta esclusivamente nel suo aspetto fisico che, come abbiamo già visto, non è diverso in quanto a bellezza da quello di tutte le altre dame del poema. Marfisa è bellissima -«non fo veduta mai cosa più bella» scrive l'autore-, si conforma appropriatamente al lungo elenco di altre donne dalle chiome bionde e dall'avvenenza indefinita. La prima fanciulla guerriera dell'*Innamoramento* è però l'unica donna che non influenzi in alcun modo le inclinazioni dei cavalieri, non sappia generare attrazione fisica, non abbia alcun *sex appeal*. Come ha scritto Franceschetti, «Astolfo partecipa della superficialità e dell'incostanza proprie del mondo femminile, e Marfisa condivide la spregiudicata e superba arroganza del mondo maschile [...]. Astolfo e Marfisa sono personaggi comici in quanto tradiscono in maniera analoga quello che dovrebbe essere il loro naturale collocamento nei due diversi mondi dell'uomo e della donna, quali li concepisce e li immagina il poeta dell'*Innamorato*»⁵²⁹. Non a caso dunque, Marfisa, più uomo che donna, diviene alleata di Rinaldo ed è l'unica dama verso la quale, nel suo incantesimo di non-amore, Rinaldo manifesterà una cortesia particolare. Attaccata contemporaneamente da più cavalieri di Galafrone, Marfisa riceverà l'aiuto di Rinaldo, che trova ingiusto che tutti si scaglino contro una fanciulla, pur se armata:

Al pro' Renaldo che stava a guardare,
 par che la dama riceva gran torto;
 et a lei disse: «Io te voglio aiutare,
 se ben dovesse tieco esserne morto!».
 Quando Marphysa lo sente arivare,
 ne prese alta baldanza e gran conforto,
 et a lui disse: «Cavalier iocondo,
 poi che sei meco, più non stimo il mondo!»⁵³⁰

L'unico vero gesto di cortesia cavalleresca compiuto da Rinaldo nei confronti di una dama si rivolge dunque alla sola donna del poema priva di *appeal* e di armi di seduzione. Boiardo è particolarmente acuto in questa scelta nella quale si può anche intravedere un'accortezza delicata e affettuosa a favore di uno dei suoi

⁵²⁹ A. Franceschetti, *L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. pp.154-155.

⁵³⁰ *In. I*, xix, 47.

personaggi preferiti: può tutelare il disamore creato in Rinaldo, necessità narrativa senza riserve, senza però rendere il suo protagonista un paladino scortese *tout court*.

La fine del duello tra i due cugini mantiene il *focus* su Rinaldo, confermandone i tratti di paladino non innamorato. Dopo essersi ripreso, viene convinto a non seguire il cammino di Orlando e di nuovo rifiuta qualunque contatto con la bella Angelica che a questo punto, avendogli salvato la vita, meriterebbe un ben diverso trattamento:

Questo fine ebe la bataglia fella.
Tornò Renaldo a farsi medicare;
parlar li volse Angelica bella,
lui per niente la volse ascoltare,
ché tanto odio portava ala dongiela
ch'apena la poteva riguardare
[...] ⁵³¹.

L'irrazionalità di Rinaldo - in fondo, al di là del motore contrario che la genera, non così diversa dall'irrazionalità di Orlando - è sollecitata fino al punto che il paladino arriva a rifiutare una parte fondamentale della propria identità di cavaliere, ovvero il proprio destriero Baiardo, perché gli viene consegnato tramite un'intermediaria dell'odiata saracena:

La damigella uscì di quel girone
e giù nel campo subito discese;
la sua ambasciata fece al fio d'Amone
con bassa voce e ragionar cortese:
sempre parlando sete in genochione.
Io non sciò dir se ben Renaldo intese,
ché come prima odì chi la mandava,
voltò le spalle, e più non l'ascoltava ⁵³².

Sull'importanza e il ruolo dei destrieri nella definizione degli eroi boiardeschi si è già parlato a lungo nel primo capitolo. Quello che interessa qui è ancora una volta la stretta relazione individuabile tra i rifiuti all'amore di Rinaldo e la non felice conclusione delle sue imprese. Questo nuovo diniego e la successiva

⁵³¹ *In.* I, xxviii, 35.

⁵³² *In.* I, xxviii, 47.

partenza alla ricerca del cugino genereranno, in un gioco ormai chiaro di causa-effetto, le travagliate avventure dei primi canti del secondo libro nel lago di Morgana.

Nel percorso di apprendimento sentimentale di Orlando, invece, la fine del primo libro riserva sorprese ben più piccanti per il lettore: prima di terminare la prima parte della propria opera, Boiardo si diverte a cambiare le carte in tavola introducendo il crudele e sensuale personaggio di Origille, donna dalle straordinarie risorse potenzianti per la narrazione proprio perché unica figura del poema in grado di attentare alla fedeltà di Orlando nei confronti di Angelica. Si è già visto nel capitolo dedicato alla magia il pericolo che Origille rappresenta per l'integrità cavalleresca di Orlando: per ben due volte e in un climax ascendente (prima Brigliadoro, poi Brigliadoro e Durindana) Orlando verrà privato dei propri attributi di cavaliere in seguito ad un momento di seduzione da parte dell'astuta fanciulla, e quindi di conseguente oblio di Angelica. Sorvolando su ciò che è già stato analizzato, c'è però un altro spunto importante su cui è necessario soffermarsi.

Anche qui la novella narrata al paladino diviene *exemplum*, monito per indicare la giusta direzione. Pronunciata dalla bocca di Uldarno, il cavaliere che tiene prigioniera la fanciulla, la novella di Origille è un esempio notevole di anticortesia. Come ha scritto la Tissoni Benvenuti, «Origille, con i suoi molteplici inganni, non fatti per amore ma solo per maligno divertimento, costituisce un esempio di suprema assenza di cortesia in campo amoroso»⁵³³. L'astuta fanciulla, «crudel più ch'alcun orso»⁵³⁴, inganna ben tre cavalieri di lei invaghiti, condannandoli alla pena di morte per aver indossato insegne altrui.

L'*exemplum* per Orlando in questo caso sembra duplicarsi in due direzioni, entrambe rivolte a tutelarlo dagli inganni femminili. Da un lato, il racconto dovrebbe renderlo diffidente nei confronti di Origille stessa; dall'altro, in quanto novella che porta alla ribalta i *bluff* muliebri, potrebbe, se colta, far dubitare Orlando anche delle stessa Angelica e della sua richiesta di liberare il regno di

⁵³³ A. Tissoni Benvenuti, *Commento all'Innamoramento de Orlando*, p.941. L'anticortesia di Origille è così grave agli occhi di Boiardo che lo stesso giardino di Falerina, come si apprenderà più avanti e come già analizzato nel capitolo sulla magia, verrà costruito proprio per punire Origille e Ariante.

⁵³⁴ *In. I*, xxix, 4.

Orgagna. Nessuna delle due lezioni verrà afferrata dal paladino. Orlando, mai particolarmente acuto e guardingo nei confronti degli inganni del sesso femminile, cadrà vittima delle lusinghe di Origille e continuerà il suo cammino per il regno di Falerina, raggiro perfetto della bella Angelica intenzionata a salvare Ranaldo.

Uldarno è in questo senso *figura* di Orlando, suo sfortunato anticipatore. Il suo racconto preannuncia esattamente quello che avverrà poco più avanti al figlio di Melone sia con Angelica sia con Origille. La descrizione dell'attrazione di Orlando per Origille riprende addirittura gli stessi termini e la stessa rima che aveva utilizzato Uldarno nel suo racconto:

«[...]
Lei hor con sdegni, hor con fente pietade,
promettendo e negando alcuna fiata,
me incese di tal fiamma a poco a poco
che tuto ardeva, anci era io tuto un *foco*»⁵³⁵

[...]
Lei con dolce parole ragionando
lo incese dil suo amore a poco a poco;
esso non se ne avide e rivoltando
pur spesso il viso a lei, prende più *foco*,
e sì novo piacer gli entra nel core
che non ramenta più l'antiquo amore⁵³⁶.

Anche la rabbia dei due personaggi nei confronti dell'astuta ingannatrice assume tratti simili:

«[...]
Lei che *femina* è ben (in veritate,
che tute son pegior che non se dice!)
[...]»⁵³⁷

[...]
«Quela damma io dispiccai
di tanta pena e dela morte ria

⁵³⁵ *In.* I, xxix, 6.

⁵³⁶ *In.* I, xxix, 46.

⁵³⁷ *In.* I, xxix, 13.

e lei poi m'ha condotto in questi guai
et hame ussata tanta scortesìa.
Sia maladeto che se fida mai
per tuto il mondo in *femina* che sia!
Tutte son false, a sostenir la prova,
una è leale, e mai non se ritrova»⁵³⁸

Senza dimenticare che sia Orlando, sia Uldarno vengono convinti dalle rispettive amate a compiere un'impresa che si rivelerà un inganno.

Il non-apprendimento della lezione porta con sé, come nella novella, la doppia beffa di Origille ad Orlando (I, xxix, 51-52; II, iv, 12-13). Entrambi i momenti sono preceduti da un istintivo picco di erotismo nel paladino, destinato, come sempre, a non essere soddisfatto. Il primo a causa dell'inesperienza di Orlando, accompagnato dalla familiare e bonaria presa in giro di Boiardo:

Mille anni pare a lui ch'asconde il sole,
per non aver al scur tanta vergogna,
perché, ben che non sapia dir parole,
pur spera de far fati ala bisogna;
ma sol quel tempo d'aspetar gli dole
e fra sé stesso quel giorno rampogna,
qual più degli altri gli par longo assai,
né a quella sera crede gionger mai⁵³⁹.

Il secondo a causa della castità imposta dall'imminente impresa nel giardino di Falerina:

[...]
Va passeggiando il Conte per il piano,
poi che indugiar convien ala matina:
ben gli rencrescie il gioco che gli è guasto,
ch'esser convien a quella impresa casto.

Perché Origilla, quella damigella
ch'avìa campata, sieco dimorava,
amor e gran disio dentro il martela;
ma pur indugiar deliberava
[...]»⁵⁴⁰.

⁵³⁸ In. II, iii, 46. La palinodia di Orlando sarà immediata, ma ciò non scalfisce la somiglianza dello sfogo dei due paladini.

⁵³⁹ In. I, xxix, 48.

Il desiderio sessuale di Orlando emerge in questi passi con tratti molto più espliciti rispetto a ciò che era avvenuto finora. Anche nell'unico momento in cui il paladino si era avvicinato più del solito ad Angelica e al suo corpo i toni erano molto più velati. Siamo ad Albracà la mattina prima dell'epico duello tra i cugini ed Angelica sveglia Orlando:

Il Conte, al suo bel viso remirando,
tuto s'accese de amoroso foco,
e la dama abracciò tuto tremando,
ben che soletti fossero in quel loco
[...]⁵⁴¹.

Di questo innocuo abbraccio Orlando chiederà perdono poco dopo:

[...]
Non puòte più soffrir il conte Orlando,
ma più di lei piangeva in veritate;
e con somessa voce ragionando,
sempre chiedìa perdon con humiltate,
dando la colpa del passato errore
al cor ardente e al soperchio amore⁵⁴².

L'impressione è dunque che in Orlando amore sentimentale e amore sessuale siano separati, l'uno rivolto ad Angelica, l'altro ad Origille. Questa separazione crea un'incompletezza nel paladino, una sorta di crepa interiore che non gli permette di essere assunto a modello di perfetto cavaliere.

Ritorniamo dunque a quella morale eudemonista-epicurea, a quell'ispirazione profonda che regola la vita e l'opera del conte Boiardo: obbediente al suo lucrezianesimo di fondo, lo scrittore di Scandiano esalta un amore che non può essere solo «*éthéré et spiritualisé*»⁵⁴³, un amore che «*omnia vincit*» solo se sa nutrirsi anche e soprattutto di «*une approche sensorielle du monde*»⁵⁴⁴. Come il canzoniere, anche il poema esprime dunque attraverso i suoi personaggi la visione

⁵⁴⁰ *In.* II, iv, 10-11.

⁵⁴¹ *In.* I, xxvii, 50.

⁵⁴² *In.* I, xxvii, 53.

⁵⁴³ D. Alexandre-Gras, *L'héroïsme chevaleresque dans le Roland Amoureux de Boiardo*, cit. p. 125.

⁵⁴⁴ D. Alexandre-Gras, *Le «Canzoniere» de Boiardo, du pétrarquisme à l'inspiration personnelle*, cit. p. 101.

del mondo di Boiardo e contribuisce a comporre il ritratto di un uomo integralmente inscrivibile all'interno del proprio secolo.

Il secondo libro si apre con un alternarsi efficace di parti belliche e parti magiche. Viene introdotto il consiglio di Agramante, compare (per ora solo nominalmente) il personaggio di Ruggero e troviamo i paladini intenti ad affrontare i due giardini più importanti del poema: il verziere di Falerina e il lago di Morgana. Delle avventure all'interno dei luoghi magici si è già trattato nel primo capitolo, dimostrando lo stretto legame che intercorre tra la buona riuscita delle azioni di Orlando e la sua condizione di eroe innamorato e, viceversa, tra i fallimenti di Rinaldo e il suo disamore ancora radicato.

Di grande importanza in questo senso sono anche i proemi che disserrano le porte ai successi orlandeschi. Il proemio del canto IV⁵⁴⁵ del secondo libro «è il primo esordio ampio e impegnativo, con diretto coinvolgimento dell'autore e della sua poetica, che riprende e amplia la poetica dichiarata fin dall'esordio del poema»⁵⁴⁶:

Luce degli ochi mei, spirito dil core
per cui cantar solia sì dolcemente
rime ligiadre e bei versi d'amore,
spirami aiuto ala storia presente.
Tu sola al canto mio facesti honore
quando di te parlai primeramente,
perché a qualunque che di te ragiona
Amor la voce e l'intelletto dona.

Amor primo trovò le rime, e versi,
e soni, e canti et ogni melodia;
le gente istrane e 'populi dispersi
congiunse Amor in dolcie compagnia.
Il diletto e 'l piacer sarian sumersi
dove Amor non avesse signoria;
odio crudel e dispietata guera,
s'Amor non fosse, averia tuta la tera.

Lui pone l'avaricia e l'ira in bando
e 'l core acresce al'animore imprese:
né tante prove più mai fece Orlando

⁵⁴⁵ Per la prima ottava, con il motivo della donna amata e di Amore ispiratori di poesia, sono di solito citati *Filostr.*I, 2-4, *Ninfale fies.*2. Cfr. R. Alhaique Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Roma, Bonacci, 1983, pp. 83-84.

⁵⁴⁶ A. Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Innamoramento de Orlando»*, cit. p. 895.

quante nel tempo che d'Amor s'acese
[...] ⁵⁴⁷.

Due gli aspetti notevoli di questo proemio: da un lato il ritorno sul fondamentale tema epicureo dell'interrelazione tra amore e piacere («Il diletto e 'l piacer sarian sumersi/dove Amor non avesse signoria »); dall'altro la relazione che Boiardo instaura tra la propria vita personale e amorosa e la propria opera letteraria. Lo scrittore chiede qui ispirazione alla propria donna affinché possa narrare adeguatamente la «maravigliosa» avventura (l'unica così definita) nel giardino di Falerina che Orlando porterà vittoriosamente a termine per amore di Angelica. La *captatio benevolentiae* di Boiardo alla sua donna-musa si pone dunque come *ouverture* di un canto che darà inizio ad una doppia impresa: quella di Orlando e quella del poeta stesso, destinate entrambe ad una buona conclusione perché compiute esclusivamente per amore e su ispirazione della fanciulla amata.

Diverso ma nutrito di uguale intento anche il proemio primaverile del canto VIII del secondo libro, prodromo della discesa di Orlando nel regno di Morgana:

Quando la tera più verde è fiorita
e più sereno il ciel e gratioso,
alhor cantando il rosignol se aita
la nòte e 'l giorno all'arborscel ombroso:
cossì lieta stagione hor me invita
a seguitar il canto diletto
e racontar el pregio e 'l grande honore
che donan l'arme gionte con Amore.

Dame legiadre e cavalier pregiati
che honorati la corte e gentileza,
tirative davanti et ascoltati
deli antiqui Baron l'alta prodeza;
ché sarran sempre in terra nominati
Tristan e Isota dala bionda treza,
Guenevra e Lanciloto del re Bando,
ma sopra tutti il franco conte Orlando,

Qual per Amor de Angelica la bella
fecie prodecie e meraviglie tante
che 'l mondo sol di lui canta e favela
[...] ⁵⁴⁸.

⁵⁴⁷ *In.* II, iv, 1-3.

Anche qui il motivo programmatico dell'amore viene ripreso, come già individuato da Marco Tizi, per «illuminare le prodezze compiute da Orlando “per amor de Angelica la bella”»⁵⁴⁹. E infatti questa avventura nel lago di Morgana e quella precedente nel giardino di Falerina costituiscono le due prove più importanti e cariche di significato che Orlando affronta e supera per amore di Angelica⁵⁵⁰. Qui ad essere cantato è il rapporto, inscindibile e privilegiato, che esiste nel poema tra armi e amore. L'associazione virtuosa tra i due elementi, qui cantata a parole, verrà ribadita coi fatti grazie al successo di Orlando, paladino armato che agisce e trionfa per amore al pari dei suoi antecedenti letterari⁵⁵¹.

Detto questo però, qualcosa muta nel secondo libro nelle strutture profonde che regolano e tessono la complessa tela del poema. Resta l'amore e il suo rapporto viscerale con la buona sorte, ma, come già giustamente individuato da Cristina Montagnani, sono altre virtù a prevalere: «l'amicizia, la fiducia, che, come il disprezzo verso il denaro esperito nel Regno di Morgana, fanno parte del bagaglio del buon cavaliere»⁵⁵².

Il cambiamento di rotta avviene a partire dalla fine dell'impresa di Orlando nel regno di Morgana e dalla liberazione dei cavalieri imprigionati. Dudone racconta di essere stato mandato da Carlo Magno a cercare Orlando e Rinaldo e chiede il loro aiuto contro l'esercito di Agramante. Le risposte dei due cugini sono diverse e generano *quêtes* diverse, destinate però a sfociare in un unico finale. Rinaldo risponde senza alcun dubbio all'appello del suo re:

Renaldo incontinente se dispose
senza altra indugia in Franza ritornare
[...] ⁵⁵³.

Nel suo cammino per giungere a Montealbano incapperà, con Dudone, Iroldo e Prasildo, nelle terre del re Manodante dove, dopo un lungo combattimento, finirà

⁵⁴⁸ In. II, viii, 1-3.

⁵⁴⁹ M. Tizi, *Elementi di tradizione lirica nell' "Orlando Innamorato": presenze e funzioni*, in *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, cit. p. 269.

⁵⁵⁰ Cfr. anche A. Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Innamoramento de Orlando»*, cit. p. 1010.

⁵⁵¹ Degno di nota in questo senso anche il ritorno del rapporto tra Amore e Fortuna: «E come lo guidava la Fortuna» (II, viii, 34).

⁵⁵² C. Montagnani, *Introduzione*, in *«Andando con lor dame in aventura». Percorsi estensi*, cit. p.XXI.

⁵⁵³ In. II, ix, 46.

insieme ai compagni prigioniero del gigante Balisardo (II, ix, 49-62; II, x, 1-52). Per lui continua dunque la scia di sfortuna disinnamorata.

Orlando, invece, immerso totalmente nell'amore per Angelica, decide di non obbedire alla richiesta di aiuto di Carlo e si avvia con il fedele Brandimarte in cerca dell'amata saracena:

[...]
il Conte a quel parlar nulla rispose,
stando sospeso e tacito a pensare,
che 'l cor ardente e le voglie amorose
nol lasciava sì stesso governare:
l'amor, l'honor, il debito e 'l diletto
facian bataglia dentro dal suo peto.

Ben lo stringeva il debito e l'honore
de ritornarsi ala real impresa,
e tanto più ch'egli era Senatore
e campion dela romana Chiesa;
ma quel che vince ogni hom, io dico Amore,
gli avea di tal furor l'anima accesa
che stimava ogni cosa una vil fronda
fuor che veder Angelica la bionda.

Né dir sapria che scusa ritrovasse,
ma da' compagni si fo dispartito;
e non stimar che Brandimarte il lasse,
tanto l'amava quel Baron ardito!
[...]⁵⁵⁴

«Orlando, da paladino carolingio impegnato nella difesa dei valori collettivi della fede, diviene un amante da canzoniere e, di conseguenza, un individualista»⁵⁵⁵. I due cavalieri si imbattono ben presto nell'esilarante inseguimento di Marfisa e Brunello e, in un vortice di creativa fretta dettata dalla velocità del racconto, Orlando si trova derubato della spada e del corno (II, xi, 5-9). Subito dopo un nuovo incontro con la perfida e attraente Origille e un'avventura da affrontare sembrano mutare le carte in tavola.

Il nuovo e terzo incontro ravvicinato tra Orlando e Origille porta in luce l'indelebile attrazione del paladino per la fanciulla, non affievolita in alcun modo

⁵⁵⁴ In. II, ix, 46-48.

⁵⁵⁵ R. Donnarumma, *Storia dell'Orlando Innamorato. Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, cit. p.41.

dalle beffe continue dell'astuta ingannatrice. È Boiardo stesso a ricordarci gli scherni precedenti subiti da Orlando:

Quela Horigila che già sopra al pino
si stava impesa per le chiome al vento,
e poi, campata dal bon paladino,
gli tolse Brigliadoro a tradimento;
né molto dopo, in Orgagna al giardino,
ove fo l'opra del'incantamento,
di novo anchor la perfida vilana
li tolse il bon destrier e Durindana⁵⁵⁶.

La lezione è certamente appresa dal lettore, che mai riporrebbe ancora la sua fiducia in Origille. Non però dall'imprudente Orlando, disposto a perdonarla ancora una volta pur di poter contemplare la sua bellezza:

Sì come il Conte vide la dongiela
che col destrier al'altra rippa stava,
amor di nuovo ancor lo martela
né 'l doppio inganno più si ramentava
che gli avea fatto quella anima fella;
lui fuor di modo più ch'anzi l'amava
e chiesse in gratia a quella passagiera
che per mercié lo varca ala rivera.

Et Horigilla che cognobbe il Conte
ben se credète alhor de morire;
palida vien et abassa la fronte
e per vergogna non scià che si dire.
Intorno ha il fiume senza varco o ponte
e gionta è in loco che non può fugire.
Ma non bisogna a lei questa paura,
che Orlando l'ama fuor d'ogni misura.

E ben ne fece presto rimostranza,
come a lei gionse, con bele parole,
essa piangendo o facendo sembianza
(sì come far ciascuna dona sòle)
al Conte dimandava perdonanza;
e tante invilupò frasche e vïole,
come colei che fraschegiar era usa,
ch'al suo falir aritrovò la scusa⁵⁵⁷.

⁵⁵⁶ *In.* II, xi, 14.

È qui, di fronte al terzo incauto atto di clemenza praticato da Orlando (e destinato come vedremo a portare con sé anche la terza beffa di Origille), che Boiardo muta per la prima volta il tradizionale schema successo-insuccesso alla base del rapporto Orlando-Rinaldo. Se fino ad ora, infatti, ai fallimenti di Rinaldo era sempre corrisposto il buon esito delle azioni di Orlando, in un gioco di contrappassi mai smentito, ora la situazione si srotola in modo diverso.

Il principio segue il disegno tracciato finora per i giardini e le fate: Orlando si trova ad affrontare la stessa avventura del cugino, in questo caso l'affronto di Balisardo nelle terre del re Manodante. Le dinamiche si ripetono per i due cavalieri: come Rinaldo (II, ix 56-58), Orlando incontra un vecchio che gli chiede di affrontare il gigante (II, xi, 19-20) ; come Rinaldo (II, ix, 60-62), Orlando sale sulla barca che lo condurrà al castello dove si trova Balisardo (II, ix, 21-22); come Rinaldo (II, x, 47-51) Orlando affronta faccia a faccia il mostro (II, xi, 22-29). Certo, per una comprensibile necessità narrativa, Boiardo muta, con l'aiuto dei compagni diversi e delle metamorfosi del mostro, le dinamiche dei duelli, ma in sostanza lo svolgimento non cambia. Se però fino ad ora le attese del lettore avrebbero portato ad un lieto fine per la sorte di Orlando, qui lo scandinavo rovescia le aspettative. Orlando farà esattamente la stessa fine del cugino, imbrigliato nel laccio e nell'inganno di Balisardo:

Dala ripa ala nave è poco spacio:
d'un salto Balisardo fo passato.
El fio d'Amon, che non teme altro impacio,
detro gli salta, tutto quanto armato,
e nela entrata se incapò nel lacio
ove Dudon prima fo pigliato:
sue braze e gambe avengia una cathena,
ben se dibate indarno e si dimena.

Non valse il dimenar, che preso fu
da dui poltron coperti de pedochi,
e soto popa lo menarno giù
là dove il sol non gli abagliava gli ochi
[...] ⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ *In.* II, xi, 14.

⁵⁵⁸ *In.* II, x, 49-50.

Il negromante, ch'è di mala mena,
d'un salto sopra il lacio fo passato;
ma il Conte trabucò nela catena
e tuto intorno fu presto legato;
né fo disteso in sula prora apena
che e marinari ussirno ad ogni lato,
tuti cridando insieme col parole:
«Sta' saldo, cavalier, tu sei pregione!».

Lui se scoteva e già non stava in posa,
perch'esser preso da tal gente agogna,
morta di fame, nuda e pedochiosa:
ma quel che vuol Fortuna esser bisogna
[...] ⁵⁵⁹.

Al contrario di ciò che era accaduto finora, dunque, le azioni di Orlando e Rinaldo sembrano ora accomunate da uno stesso destino di sconfitta. Per la prima volta il paradigma buona sorte-cattiva sorte sembra incrinarsi. A trionfare in questa avventura è infatti il fedele Brandimarte che non si limita a salvare il compagno d'armi Orlando, ma uccide personalmente il mostro Balisardo (II, xi, 36-42). È l'inizio di una nuova colonna sonora del poema, di una nuova arteria creativa che scorre nel corpo dell'*Inamoramento* e ruota, come si vedrà in modo più approfondito nel paragrafo dedicato all'eroe e alla sua amata, attorno alla figura di Brandimarte.

Quello che interessa sottolineare qui è che, da questo momento in poi, le sorti di Orlando e Brandimarte saranno strettamente connesse e la fortuna di Orlando sarà inscindibile dall'amicizia del compagno d'armi. Brandimarte, vero eroe cortese, lo salverà con l'astuzia dalla prigionia del re Manodante e dal Fiume del Riso e la sua *silhouette* di eroe singolo legittimato ad agire in assolo si tratteggerà con sempre più vigore.

Trionfano dunque, in questa seconda parte del poema, le virtù dell'amicizia e dell'amore fraterno. L'amore (e disamore) sentimentale per il gentil sesso resta, ma si cristallizza nelle dinamiche precedenti senza alcuna rilevante novità nell'evoluzione delle *quêtes* di Orlando e Rinaldo. Rinaldo subisce ancora una *débauche* non riuscendo a salvare Astolfo dal rapimento della fata Alcina (II, xiv, 1-

⁵⁵⁹ In. II, xi, 33-34.

8). Orlando non cessa di essere cavaliere innamorato di Angelica, ma ripete sostanzialmente le formule attuate finora. Si fa nuovamente ingannare da Origille (II, xii, 5). Dribbla il nuovo appello di Dudone ad accorrere in aiuto dei cristiani:

Renaldo e Astolpho s'èbe a proferire
ala difesa de Christianitate,
per la sua fede e legie mantenere
insin che in man potran tenir le spate.
Sieco non volse Orlando alhor gire,
né sciò dir la cagion, in veritate,
se non ch'io estimo che soperchio amore
li desviasse di ragion il core⁵⁶⁰.

Raggiunge Angelica ad Albracà e per lei (e questa volta, in un climax di bretonizzazione dell'eroe, anche *con* lei) vive le avventure dei Lestrigoni e dell'isola di Cipro (II, viii, 33-57; II, xix). La stessa Angelica perde, con l'anello, gran parte del suo *appeal* e della sua carica creativa, limitandosi ad assumere in questa parte del poema il ruolo passivo di compagna inerme di Orlando e di premio promesso da Carlo Magno al cavaliere più valoroso.

Si avverte dunque uno stallo nelle avventure dei due cugini, offuscate dalle ormai nevrotiche coazioni a ripetere e dalla valorizzazione di altri personaggi. È tempo dunque per l'autore di mescolare di nuovo le carte in tavola.

Il canto XV del secondo libro è il luogo dedicato a questo *mixage*. Con un'intelligente manovra di chiusura del cerchio, Boiardo torna al principio del poema ricollocando lo sfortunato Ranaldo nella foresta delle Ardenne e di fronte alla fonte di Merlino. Il senso di familiarità della scena è dato al lettore anche dalla presenza di Feraguto, personaggio importante nei primi sette canti, ma poi scomparso del tutto. Lo ritroviamo qui vagante nella selva, vittima del «desial Amore»⁵⁶¹ e alla ricerca di Angelica.

Ranaldo entra nella foresta in cerca di Rodamonte. Non troverà lo sfidante d'armi, ma la risposta allegorica al suo disamore. Ha inizio qui «con la descrizione di un *locus amoenus* eccezionalmente bello e quindi potenzialmente magico, uno degli episodi – insieme a quello di Narciso del canto XVII – più vicini alle

⁵⁶⁰ In. II, xiii, 51.

⁵⁶¹ In. II, xv, 32.

narrazioni allegoriche del *Roman de la Rose* che alle avventure cavalleresche»⁵⁶² . Rinaldo vive la conseguenza, per contrappasso, di ciò che era avvenuto nel III canto del poema. Punito dalle tre Grazie e da Amore per non aver saputo ricambiare né l'amore di Angelica né quello di nessun'altra donna, Rinaldo viene convinto da Pasitea a bere dal fiume che questa volta lo riporterà alla sua inclinazione naturale:

[...]

E per gran sete, il Principe gagliardo
assai bevète, e non vi ebe riguardo.

Bevuto avendo, et alciando la faccia
da lui se parte ogni passata doglia,
ben che la sete per ciò non se sacia,
ma più bevendo, più del ber ha voglia.
Lui di questa ventura idio rengratia.
E standossi contento e con gran zogia,
li tornò nela mente a poco a poco
ch'un'altra fiata è stato in questo luoco,

quando, dormendo nel'herba fiorita,
con zigli e rose Angelica il svegliò;
e ricordasse che l'avìa fugita,
dì che agramente se ripente mo'.
D'Amor avendo l'anima ferita
vorrebe adesso quel ch'aver non pò:
la bella dama, dico, in quel verzero,
che nel presente non sarria sì fiero!

[...]

Già l'odiava poche ore passate,
più che sé stesso nel presente l'ama [...]⁵⁶³

Cinque canti dopo anche Angelica saboterà la propria attrazione per Rinaldo bevendo dalla Fonte di Merlino e ristabilendo la propria altezzosa indifferenza:

Essendo gionti qua quela giornata
(com'io vi dico) Orlando e la dongiella,

⁵⁶² A. Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Innamoramento de Orlando»*, cit. p. 1194. Cfr. anche C. Zampese, *“Or si fa rossa or pallida la luna”*. *La cultura classica nell'Orlando Innamorato*, cit. pp.260-61.

⁵⁶³ *In.* II, xv, 61-63.

essa che più del Conte era affannata,
smontò il suo palafren giù dela sela;
e poi bivendo quel'acqua affatata
sua mente in altra voglia rinovela:
e dove prima ardea tutta d'amore,
hor ad amar non può driciar il core.

Hor se amenta lo orgoglio e la durezza
qual gli ha Renaldo sì gran tempo usata,
né gli par tanta più questa beleza
che soprana da lei fo già stimata;
et ove il suo valor e gentileza
lodar soleva, essendo innamorata,
hor al presente il sir de Montealbano
felone estima sopra ogni vilano⁵⁶⁴.

L'espedito utilizzato dallo scrittore a questo punto è particolarmente efficace. Pur se i due momenti palinodici avvengono a cinque canti di distanza l'uno dall'altro, il lettore li avverte come adiacenti grazie allo stratagemma boiardesco dello scambio di punti di vista, parte integrante di quel "maraviglioso artificio" indagato da Praloran. Renaldo viene lasciato da Boiardo pronto a partire per la ricerca di Angelica. Un verso dopo si imbatte in una fanciulla e in un cavaliere di cui ancora non conosciamo l'identità:

[...]
E cossì andando vide una dongiela,
ma non la potea ben raffigurare
perch'era dentro al bosco ancor lontana,
oltre a quel fiume, a lato ala fontana.

Le chiome avea rivolte al lato manco
e la cima increspata e sparta al vento,
sopra d'un palafren crinuto e bianco
ch'ha tuto ad or bronito il guarnimento;
un cavalier gli stava armato al fianco,
nela sembianza pien d'alto ardimento,
ch'ha per cimer un Mongibel in testa,
ritrato al scudo e nela sopravesta.

Dico che quel Baron ha per cimero
una montagna che getava fuoco;

⁵⁶⁴ *In. II, xx, 45-46.*

el scudo e la coperta dil destriero
avean pur quella insegna nel suo loco.
Hora, cari signor, egli è mistiero
questa ragion abbandona un poco
[...] ⁵⁶⁵.

L'incontro viene lasciato in sospeso e ripreso qualche canto dopo, ma questa volta dal punto di visto rovesciato di Orlando e Angelica:

Ma parendo già tempo da partire,
però ch'era passato alquanto il caldo,
volendo aponto dela selva ussire,
vedér un cavalier ardito e baldo.
Hor tuto 'l fàto me vi convien dire:
quel cavalier armato era Renaldo,
qual (com'io disse) detro a Rodamonte
era venuto presso a questa Fonte ⁵⁶⁶.

Avviene qui quell' «accordo», quell'«isotopia spazio-temporale» che nasce nell'*Innamoramento*, come ha scritto Praloran, «nel momento in cui due o più fili si ricongiungono» ⁵⁶⁷, frutto di quel gusto boiardesco «per i *mirabilia*, per la sorpresa e il colpo di scena» ⁵⁶⁸.

In un gioco ricercato di contrappassi, Boiardo capovolge in poche ottave le direzioni delle *quêtes* dei suoi protagonisti e, immediatamente dopo, li raccoglie uno accanto all'altro. L'effetto nel lettore è di un naturale spaesamento, determinato dal primo reale incontro fisico tra Orlando, Ranaldo e Angelica, finora spaiati nelle loro diverse inchieste.

Il secondo duello Orlando-Ranaldo si spalanca davanti ai nostri occhi, ma in questa circostanza con polarità diverse che animano i paladini rispetto al primo scontro. Questa volta i due cugini sono concordemente innamorati di Angelica e questa volta la bella Angelica non ama né l'uno né l'altro. La situazione di parità è

⁵⁶⁵ *In*. II, xv, 64-66. Qui il lettore ancora non può sapere che le insegne di Noradino re di Damasco («un monte acceso portava nel scuto/e similmente nel cimer in testa») saranno poi di Orlando (II, xx, 11 e 28-29) e quindi non sa riconoscere la coppia incontrata da Ranaldo.

⁵⁶⁶ *In*. II, xx, 47.

⁵⁶⁷ M.Praloran, «*Maraviglioso artificio*». *Tecniche narrative e rappresentative nell'Orlando Innamorato*, cit. p. 50.

⁵⁶⁸ *Ivi*, p.49.

evidente e crea, per la prima volta nel poema, un equilibrio profondo anche nello svolgersi stesso dei loro colpi e delle loro sorti.

Il duello di spade è anticipato da un duello di parole che è un vero e proprio diverbio amoroso scatenato dalla dichiarazione di Rinaldo ad Angelica (II, xx, 50-51). Il comune amore genera una comune cortesia reciproca⁵⁶⁹:

«Io vorìa amarti e poterti honorare
sì come di ragion hor non posso
[...]»⁵⁷⁰

[...]«Io mai non fui
se non quel che hor son, al tuo comando;
né credo d'aver tieco minor pace
se ciò che piace a te non me dispiace!
[...]»⁵⁷¹

In poche ottave dalle parole si passa ai fatti e Boiardo introdurrà il canto successivo con un'invocazione a Venere affinché lo guidi nel racconto dei due cavalieri che «con tanto ardore/férno bataglie insieme per amore»⁵⁷². I colpi si susseguono con un equilibrio evidente. Il duello sarà interrotto dall'arrivo di Carlo Magno e della sua corte e questa volta senza vantaggio alcuno di uno o dell'altro paladino. La condizione amorosa che li accomuna li pone ora allo stesso livello; le spinte, prima opposte, si risolvono entrambe verso un unico campo magnetico costituito da Angelica per la quale i due paladini si batteranno con valore in battaglia, secondo l'accordo proposto da Carlo Magno (II, xxi, 18-22). Con questo ritorno di equilibrio sfuma anche la necessità dell'autore di concentrare l'attenzione sui due, anzi tre, personaggi e sulle loro imprese singole. Angelica, sempre più superflua, scomparirà nel nulla, limitandosi a restare solo un riferimento presente, ma immateriale.

A Orlando e Rinaldo, da questo momento in poi, resterà la lunga sezione epica che li estrae dalle loro vicende individuali e li inserisce all'interno di una

⁵⁶⁹ Cfr. anche C. Montagnani, *Introduzione*, in «*Andando con lor dame in aventura*». *Percorsi estensi*, cit. p.XXIV.

⁵⁷⁰ *In.* II, xx, 53.

⁵⁷¹ *In.* II, xx, 54.

⁵⁷² *In.* II, xxi, 1.

dimensione tanto collettiva quanto impersonale. Quanto alla Fonte del Riso, l'ultima avventura bretone che coinvolge Orlando, si è già visto come reali protagonisti della vicenda siano Brandimarte e Fiordelisa.

Da questo momento in poi, dunque, portata a compimento la dimostrazione boiardesca del rapporto tra amore e disamore, altri saranno i protagonisti su cui lo scrittore poserà la lente. Altre le storie d'amore da narrare. Le vicende di Orlando, Ranaldo e Angelica restano però a baluardo del rapporto profondo individuabile per lo scandinavo tra amore e buona sorte e disamore e sfortuna.

2.3 Brandimarte e Fiordelisa

Se Orlando e Ranaldo incarnano le potenzialità limitanti o perfezionanti dell'amore o del disamore, c'è una coppia all'interno dell'*Innamoramento* che più di ogni altra riflette quel «fiume di Brettagna»⁵⁷³ che percorre sotterraneamente tutto il poema.

Si tratta di Brandimarte e Fiordelisa, le due figure di rilievo inventate da Boiardo più vicine al mondo arturiano: Brandimarte rappresenta perfettamente, come già visto, il cavaliere errante di stampo arturiano in cerca del proprio lignaggio perduto e galvanizzato da tutto ciò che è avventuroso; Fiordelisa è la «dama saggia» per eccellenza, sinceramente e profondamente innamorata del suo Brandimarte, conoscitrice di tutti gli incantesimi e aiuto indispensabile a tutti i cavalieri che vogliano affrontarne i rischi, «un po' come Isotta era esperta di tutte le arti della medicina e del valore terapeutico di tutte le erbe»⁵⁷⁴. Il loro amore è figlio di quello stesso mondo arturiano da cui i loro tratti prendono forma. Quel mondo arturiano cantato da Boiardo in diversi momenti della sua opera, tra i quali il celebre esordio programmatico del canto XVIII del secondo libro:

Fo gloriosa Bretagna la grande
una stagion, per l'arme e per l'amore
(onde ancor hoggi il nome suo si spande
sì ch'al re Artuse fa portar honore),
quando e bon cavalieri a quele bande

⁵⁷³ P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, cit. p.21.

⁵⁷⁴ A.Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 206.

mostrarno in più batalie il suo valore,
andando con lor dame in aventura,
et hor sua fama al nostro tempo dura.

Re Carlo in Franza poi tienne gran corte,
ma a quella prima non fo somigliante,
ben che assai fosse ancor robusto e forte
et avesse Ranaldo e 'l sir d'Anglante:
perché tiène ad Amor chiuse le porte
e sol se dete ale bataglie sante,
non fo di quel valor o quella estima
qual fo quel'altra ch'io contava in prima
[...] ⁵⁷⁵.

Tutto ciò che accade a Fiordelisa e Brandimarte è dunque strettamente connesso al mondo bretone e alla necessità boiardesca di dimostrarne la maturità e conseguente superiorità rispetto all'universo carolingio per quel che riguarda l'amore e le relazioni sentimentali. Figlia di un cosmo in cui l'amore trionfa continuamente, la coppia si fa portatrice di un modello positivo da seguire che soggioga le armi all'amore:

però ch'Amor è quel che dà la gloria
e che fa l'homo degno et honorato ;
Amor è quel che dona la vitoria,
e dona ardir al cavalier armato
[...] ⁵⁷⁶

Questo modello si avvicina in modo più congeniale anche alla mentalità della corte estense del Quattrocento e del Boiardo stesso. Non a caso, come ha sottolineato tra gli altri Marco Praloran, è possibile intravedere «una posizione preminente detenuta da Ferrara rispetto alle altre signorie padane nella celebrazione del mondo arturiano»⁵⁷⁷. Brandimarte e Fiordelisa si collocano intrinsecamente come parte di questa celebrazione.

Per dirla con De Robertis dunque, «ogni atto è un sentimento, i fatti si collocano in un disegno, esprimono un ordine, un'idea, e la storia ha in ogni punto la sua

⁵⁷⁵ In. II, xviii, 1-2.

⁵⁷⁶ In. II, xviii, 3.

⁵⁷⁷ M.Praloran, «La più tremenda cosa posta al mondo». *L'avventura arturiana nell'«Innamoramento de Orlando»*, cit., p. 142.

intonazione, la sua dimensione»⁵⁷⁸. Proviamo dunque a seguire l'andamento di questa intonazione dalle coordinate arturiane.

Fin dalla prima comparsa all'interno dell'*Innamoramento*, Brandimarte appare visceralmente legato alla sua amata Fiordelisa. La sua introduzione come personaggio del poema si inserisce nel capitolo IX del primo libro:

Quel Saracino ha nome Brandimarte
et era Conte di Roca Silvana.
In tuta Paganìa, per ogni parte,
era sua fama nobile e soprana;
di torneamenti e giostra sapia l'arte,
ma soprattutto la persona humana
era cortese: il suo legiadro core
fu sempre aceso di gentil amore⁵⁷⁹.

La cortesia del cavaliere⁵⁸⁰ è dunque immediatamente enfatizzata da Boiardo che non esita a sottolineare la profonda connessione che esiste tra essa e il suo essere «sempre aceso di gentil amore». L'interrelazione non viene lasciata decantare, ma prende fisicamente forma, senza pause, nel corpo di Fiordelisa, che compare subito dopo:

Costui menava sieco una dongiella
alhor che con Astolpho se scontrava,
che tanto cara gli è quanto era bela:
e di beleza le belle avanzava
[...] ⁵⁸¹.

Per mostrare al lettore quanto sia perfettamente combaciante l'addentellato tra i due personaggi, Boiardo inserisce subito il rischio di una separazione: Astolfo sfida in duello il cavaliere, che perde *ipso facto* la contesa e con essa cavallo e fanciulla. La reazione di Brandimarte è drammatica:

⁵⁷⁸ D. De Robertis, *Esperienze di un lettore dell'«Innamorato»*, cit. p.198.

⁵⁷⁹ *In. I*, ix, 50.

⁵⁸⁰ Sulla cortesia di Brandimarte cfr. anche M. de Panizza Lorch, «Ma soprattutto la persona umana /era cortese»: Brandimarte's cortesia as esprese through the hero's loci cationi in Boiardo's Orlando innamorato, book I, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 739-781.

⁵⁸¹ *In. I*, ix, 51.

[...]

Ma Brandimarte cadde con tempesta,
e scontrarno e destrier testa per testa.

Morì quel de il Baron incontinente;
Baiardo non curò di quella urtata.
Ciò non estima il cavalier valente,
ma di perder la dama delicata
al tuto se dispera nela mente,
ché più che il proprio cor l'aveva amata.
Poi che ha perso ogni bene, ogni diletto,
trasse la spada per darse nel petto⁵⁸².

L'identificazione tra i due amanti è così forte che l'allontanamento (o il rischio di perdita) dell'una o dell'altro crea dei momenti di alta tensione emotiva, molto più dolorosi di qualunque altra separazione narrata nel poema. Avviene qui quando Brandimarte rischia di perdere Fiordelisa dopo il duello con Astolfo. Avviene al canto XXI quando Brandimarte, dopo il rapimento della fanciulla, si sveglia dal sonno e non la trova (I, xx, 9). E lo stesso accade anche a Fiordelisa quando perde l'amato nel giardino di Dragontina e viene trovata da Ranaldo disperata sulla spiaggia (I, xi, 48).

In questo primo caso, la cortesia di Astolfo impedisce la perdita di Fiordelisa, ma giunge istantaneamente un altro cavaliere a minacciare la fanciulla. Si tratta di Sacripante che duellerà con Astolfo perdendo la sfida. Al di là della «velocità con cui tutto avviene»⁵⁸³ già sottolineata da Praloran, emerge qui un dato non trascurabile nella nostra analisi: in poco più di dieci ottave (I, ix, 49-59) Fiordelisa diventa il centro focale di tre sguardi cavallereschi. Brandimarte, Astolfo e Sacripante si contendono una dama che acquisisce in questo modo una forza narrativa pari a quella della capricciosa Angelica. Se infatti, come già sottolineato, è la capacità o l'incapacità di sedurre che determina la potenza narrativa delle donne del poema, Fiordelisa non ha nulla da invidiare al *sex appeal* della saracena. Ancora prima di conoscere il suo nome (verrà identificata solo cinque canti dopo al canto XIV, ottava 34) , il lettore è avvertito della sua carica erotica e ne comprende dunque anche l'importanza per l'intreccio della storia.

⁵⁸² In. I, ix, 53-55.

⁵⁸³ M. Praloran, «La più tremenda cosa posta al mondo». *L'avventura arturiana nell'«Innamoramento de Orlando»*, cit. p. 147.

Quest'importanza, inizialmente solo dedotta, si concretizza poche ottave dopo quando la bella Fiordelisa acquisisce per la prima volta i tratti –che non lascerà più- di donna-maga⁵⁸⁴ tratteggiando nei dettagli il giardino di Dragontina (I, ix, 64-67) prima della sua reale comparsa. L'ingresso fisico nel giardino della fata conferma l'onniscienza magica di Fiordelisa. Dopo la minaccia di Astolfo e la conseguente fuga in grande stile di Dragontina, Fiordelisa prende in mano la situazione e i cavalieri:

La damigella che il parlar intese,
lasia cader il cristal che avea in mano:
un sì gran foco nel ponte se acese
che il volervi passar sarebe vano.
L'altra dongella ben quel'acto intese,
et ambi i cavalier prese per mano
(l'altra dama, dico io, di Brandimarte,
che scià di questa ogni malicia et arte).

Lei prese a mano ciascun cavaliere,
e quanto ne po' gir, tanto ne andava,
dentro ala ripa per streto sentiero;
l'aqua incantata quivi si vargava,
sopra de un ponte che passa al vergiero.
Per altrui quella porta non se usava,
ma la nova dongella, che è ben scorta
di questo incanto, sapea quella porta⁵⁸⁵.

L'entrata nel giardino di Dragontina coincide con la battaglia che i cavalieri smemorati intraprendono contro Astolfo e Brandimarte su ordine della falsa dama che agisce «per nigromancia»⁵⁸⁶. Astolfo verrà messo in fuga da Orlando; Brandimarte verrà guidato dall'amata che ancora una volta, veggente, gli salverà la vita:

La bataglia là dentro anchor durava,
però che Brandimarte stava in sella

⁵⁸⁴ Scrive la Tissoni Benvenuti: «Fiordelisa, più che altre dame, conosce in anticipo tutti i pericoli che si presentano, incantesimi o mostri che siano, e conosce anche i modi per salvarsene. Forse per lei il Boiardo pensava veramente a *Fleur de Lis*, damigella di Morgana». Cfr. A.Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Innamoramento de Orlando»*, cit. p. 308.

⁵⁸⁵ In. I, ix, 70-71.

⁵⁸⁶ In. I, ix, 73.

et hor Balano, hor Chiarone urtava
e ciascadun di lor a lui martella.
Ma la sua dama piangendo il pregava
che il lassa la bataglia iniqua e fella
e coi due cavalier faccia la pace,
facendo quel che a Dragontina piace;

perché altramente non porà campare,
quando non beve del'aqua incantata;
né se curi al presente smemorare,
ma cossi aspetta la sua ritornata,
ché certamente lo verrà ' aiutare
[...]⁵⁸⁷.

La saggezza magica di Fiordelisa non si fermerà qui, ma sarà una costante di tutto il poema. Tra le sue imprese fondamentali nel ruolo di «aiutante magico»⁵⁸⁸ spiccano per esempio il giardino di Falerina, anticipato minuziosamente dalla dama a Rinaldo grazie al veicolo magico costituito dal suo libretto (I, xvii, 38-46), e la Fonte del Riso, nella quale la fanciulla-maga, come già visto, esibisce la sua arte migliore proteggendo e liberando i cavalieri dagli incantesimi delle Naiadi (III, vii, 7-35).

Il ritratto che emerge di Fiordelisa è dunque prepotentemente positivo, mai offuscato dai tratti negativi che appartengono invece a tutte le altre figure femminili del poema: non tradisce, non mente, non inganna e soprattutto non utilizza mai la propria bellezza come mezzo per ottenere ciò che desidera. Se dunque, la donna all'interno del poema «per la sua leggerezza o incostanza o crudeltà, può divenire la causa diretta dell'infelicità dell'uomo, come nel caso di Angelica ed Orlando»⁵⁸⁹, Fiordelisa incarna l'eccezione che conferma la regola. La positività incondizionata del personaggio non esiste di per se stessa, ma è certamente intrecciata all'amore che lo lega a Brandimarte.

Anche Brandimarte, da parte sua, si tratteggia infatti come eccezione: cavaliere bello, valoroso e cortese, Brandimarte, a differenza degli altri eroi del poema, sente in maniera molto forte altri sentimenti oltre a quello dell'amore per Fiordelisa, tra i quali spicca l'amore fraterno, profondo e cieco, che lo lega ad Orlando.

⁵⁸⁷ *In.* I, x, 3-4.

⁵⁸⁸ Cfr. V. Propp, *Morfologia della fiaba*, cit. p. 46.

⁵⁸⁹ A. Franceschetti, *L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 153.

Lo stretto legame che unisce Brandimarte al conte di Brava ha fatto spesso pensare al primo come *spin-off* del secondo, come semplice completamento, più congeniale alla mentalità del tempo, del protagonista. In realtà, come già intravisto, Brandimarte è molto più di un derivato di Orlando, di un suo semplice compagno d'armi: è eroe singolo, legittimato da un certo punto in poi ad agire in assoluto, a farsi co-protagonista. La legittimazione avviene per gradini, in una sorta di climax ascendente che intreccia tra loro cortesia del cavaliere e necessità arturiana di nutrire l'eroe di erranti avventure all'interno dell'universo bretonico. La conquista dell'indipendenza come personaggio e, di conseguenza, come coppia si delinea dunque per gradi, attraverso un percorso non privo di pericoli né di conferme.

Dopo aver delineato i tratti bretonici di Fiordelisa, Boiardo separa i due amanti all'interno del giardino di Dragontina e li fa reincontrare nello spazio epico di Albracà. Qui Brandimarte spicca immediatamente per la propria soverchiante cortesia. I due amanti si incontrano in un luogo appartato. Fiordelisa sta cercando il compagno perduto; il cavaliere si è fatto da parte per non combattere contro una donna (Marfisa):

Ma lei sol Brandimarte va cercando,
ché già de tuti li altri non ha cura;
e mentre va intorno rimirando,
vedel soletto sopra ala pianura:
trato s'era da parte alhora quando
fu cominciata la battaglia dura,
che a lui parbe vergogna e cosa fella
cotanta gente offender la dongiella.

Però stava da largo a riguardare
e di vergogna avia rossa la faza:
de' compagni se avèa a vergognare,
non già di sé, che di nulla si impaza.
Ma come Fiordalisa ebbe a mirare,
corsegli incontra e ben stretto l'abrazza:
già molto tempo non l'avìa veduta,
credea nel tuto di averla perduta.

Egli ha sì grande e sùbita alegreza
che ogni altra cosa alhor dimenticava:

né più Marphysa né Renaldo apreza,
né di lor guerra più se racordava
[...] ⁵⁹⁰.

La cortesia evidente del paladino e il riavvicinamento della coppia sono immediatamente premiati con una delle scene più importanti del poema: l'unione carnale tra i due protagonisti che viene descritta da Boiardo alla fine del canto XIX del primo libro senza scarsezza di dettagli. Compare prima di tutto l'affresco del *locus amoenus* e appartato dove si compirà l'amplesso, come da *topos* classico:

[...]
Il scudo e l'elmo via getò con freza
e mille volte la dama basava.
Streta la abraza in su quella campagna,
de ciò la dama se lamenta e lagna.

Molto era Fiordalisa vergognosa,
et esser vista in tal modo gli dole;
impetra adonque, questa gratiosa,
da Brandimarte con dolcie parole
de gir con essa ad una selva umbrosa,
dove era l'herbe fresche e le viole:
staran con zogia insieme e con diletto,
senza aver tema o di guerra sospetto.

Prese ben presto il cavalier lo invito
e forte caminando fòrno agionti
dentro a un boschetto, a un bel prato fiorito
che de ogni lato è chiuso da dui monti,
de fior diversi pinto e colorito,
fresco de ombre vicine e de bei fonti.
Lo ardito cavalier e la dongiella
presto smontarno in sul'herba novella ⁵⁹¹.

Si apre poi per il lettore la vivida descrizione dell'atto amoroso compiuto dai due protagonisti:

E la dongiella con dolce sembiante
comencia il cavalier a disarmare;

⁵⁹⁰ In. I, xix, 55-57.

⁵⁹¹ In. I, xix, 57-59.

lui mille volte la basò, davante
che se potesse un pecio de arma trare,
né trate ancor se gli ebe tute quante
che quella abraza e non pote aspetare,
ma ancor di maglia e dele gambe armato
con essa in brazo se colcò su il prato.

Stavan sì streti quei dui amanti insieme
che l'aria non potrebe tra lor gire,
e l'un al'altro sì forte se preme
che non vi saria forza al dipartire;
come ciascun sospira e ciascun geme
de alta dolceza non saprebe io dire:
lor lo dican per me, poi che a lor toca,
che ciascadun avia due lengue in boca.

Parbe niente a loro il primo gioco,
tanto per la gran freta era passato;
e nel secondo assalto intrarno al loco
che al primo ascontro apena fu tocato,
sospirando de amore, e a poco a poco
se fu ciascun di loro abbandonato
con la faza soave insieme streta,
tanto il fiato del'un l'altro diletta.

Sei volte ritornarno a quel danzare
prima che il lor desir ben fosse spento;
poi comenciarno dolce ragionare
de' loro affanni e passato tormento
[...] ⁵⁹².

Emerge qui quella conoscenza di Boiardo dell'amore che è anche piacere fisico, desiderio sessuale, orgasmo, e che si nutre non solo della tradizione, ma soprattutto della vita vera, dell'esistenza reale trascorsa dall'autore «molti e molti anni tra i Fedeli d'Amore»⁵⁹³. Perché appunto, come ha ben scritto Rajna, «il Boiardo era l'uomo della vita, non solo dell'arte»⁵⁹⁴.

Si tratta di una delle poche scene sessuali descritte dallo scandinese e dell'unica non inserita all'interno di una novella o all'interno di un ambiente magico. Il racconto delle novelle di Leodilla e Doristella colloca le descrizioni amorose

⁵⁹² *In. I, xix, 60-63.*

⁵⁹³ P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, cit. p.23.

⁵⁹⁴ *Ibidem.*

all'interno di cornici protette e, in un certo senso, escluse dalla *fabula* vera e propria del racconto. Non sembra un caso qui che entrambe le narrazioni siano raccontate anche in presenza di Brandimarte, solo reale fruitore del loro insegnamento. L'altra descrizione invece –unica e singolare come il libro in cui è inserita⁵⁹⁵– dell'unione tra Mandricardo e la Fata della Fonte avviene all'interno di un giardino incantato, dando al lettore la sensazione quasi onirica di trovarsi di fronte ad un connubio tanto reale quanto immaginario e in ogni caso non del tutto umano.

Brandimarte e Fiordelisa, dunque, sono gli unici due personaggi a consumare il loro amore davanti agli occhi del lettore. Il privilegio che Boiardo concede a questi due protagonisti è sintomo di un rispetto e una predilezione profonda che lo scrittore nutriva per queste figure di sua invenzione. Sono loro infatti, a ben vedere, gli unici portatori completi della visione del mondo dello scandinavo, custodi ed emblemi di un amore fatto di cortesia, ma rifinito anche di un sano e compiuto piacere fisico, del tutto assente in tutti gli altri personaggi *pivot* del poema. Se è vero dunque che «la vita psicologica di questi due personaggi è circoscritta in quelli che costituiscono i confini comuni del mondo arturiano»⁵⁹⁶ è altrettanto vero che i lineamenti arturiani sono perfezionati con tratti quattrocenteschi, congeniali tanto a Boiardo e alla sua *Weltanschauung* epicurea quanto alla corte estense. Si aggiunga inoltre che i due protagonisti non sono idealizzati, non risultano cristallizzati nel loro amore reciproco, ma sono profondamente umani anche nelle infrazioni che il loro rapporto concede. Entrambi risultano attratti anche da figure dell'altro sesso: Fiordelisa da Rinaldo (I, xiii, 49-51), come si è visto; Brandimarte dall'illusione creata da Morgana (II, viii, 36).

Nell'invenzione di nuovi personaggi, la libertà di Boiardo è assoluta e gli permette di modellare a suo piacimento le relazioni, oltrepassando i limiti che gli erano invece imposti dalla ripresa di personaggi provenienti dalla tradizione. In questo senso, si può affermare che Brandimarte e Fiordelisa incarnano molto più l'ideale boiardesco di quanto lo facciano Orlando e Angelica. Da questa, a mio

⁵⁹⁵ Sulla particolarità del terzo libro dell'*Innamoramento* confronta M. Praloran, *Narrare in ottave*, cit. e Id., «*Maraviglioso artificio*», cit.

⁵⁹⁶ A. Franceschetti, *L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 206.

parere palese, predilezione boiardesca nascono tutte le avventure successive destinate col procedere della narrazione a incoronare Brandimarte eroe singolo del poema e non solo co-protagonista di Orlando.

La scena di sesso viene interrotta da una nuova separazione forzata dei due amanti. Un vecchio «incantator e di malicia pieno»⁵⁹⁷ rapisce Fiordelisa in una scena, questa sì, tipicamente arturiana⁵⁹⁸. Brandimarte si dispera per la perdita della fanciulla e, nel tentativo di ritrovarla, incappa in tre giganti contro i quali comincia a combattere. L'intervento salvifico di Orlando (I, xx, 17-18) indica ancora un'imperfezione di Brandimarte che continua in questa parte del poema ad avere bisogno del conte di Brava, suo fedele compagno d'armi e di avventure. Salvato da Orlando e dalle erbe magiche di Leodilla, Brandimarte si sveglia e scopre che la fanciulla che ha salvato non è la sua amata Fiordelisa. Come in ogni momento di separazione, il *pathos* qui schizza alle stelle accompagnato da una densa componente lirico-amorosa:

Volgendo al ciel le luce lachrymose,
«Chi mi campò» dicea «da mortal sorte
per darmi pene tanto dolorose?
Hor non m'era assai meglio aver la morte?
Spirti dolenti, et anime piate
che stati de il morir sopra le porte,
pietà vi prenda dela pena mia,
che io vuò venir con vosco in compagnia!

Non voglio viver, non, senza colei
che sola ène il mio ben e il mio conforto:
vivendo, mille volte io morirei!
[...]»⁵⁹⁹

Il lamento muta ben presto in un'invettiva diretta alla Fortuna che pone per la prima volta le coordinate esistenziali del cavaliere, personaggio nuovo e pertanto bisognoso di una storia e di un passato:

⁵⁹⁷ In. I, xx, 2.

⁵⁹⁸ La situazione che qui si prefigura è analoga a quella descritta nel *Gismirante*. Cfr. R. Alhaique-Pettinelli, *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, cit., p. 67. Cfr. anche M. Praloran, «La più tremenda cosa posta al mondo». *L'avventura arturiana nell'«Inamoramento de Orlando»*, cit. p. 150.

⁵⁹⁹ In. I, xxi, 43-44.

«Tolto m'hai del paese ove fui nato,
ché ancor me odiasti essendo fanciulino:
di mia casa reale io fui robato
e venduto per schiavo, picolino;
il nome di mio patre hagio scordato
e il mio paese, misero tapino!
Ma solo il nome de mia matre ancora
fermo nela memoria mi dimora.

Fortuna despietata, iniqua e strana!
Tu me facesti servo ad un Barone,
qual era Conte di Rocca Silvana;
e poi per darmi più distrucione,
con falso viso te mostravi humana,
e il Conte che me desti per patrone
franco mi fece, e non avendo herede
ogni sua roba e il suo castel me diede.

E per fingirti a me più grata e solta,
dama de desti de tante beltate:
quella me desti che adesso m'ha' tolta,
per farmi hora morir con crudeltate!
Odi, falace, e il mio parlar ascolta:
nocer non posso alla tua vanitate,
ma sempre biasmaroti, et in eterno
de te me andrò dolendo nelo Inferno!»⁶⁰⁰

Le avversità vissute da Brandimarte «costituiranno la base del suo riscatto personale dalla schiavitù della ricchezza in nome della cavalleria, come segnalano i sue due nomi parlanti: “de Bramador lo fece Brandimarte”(II, xiii, 36)»⁶⁰¹. In questo senso significativa è l'apparizione del cervo bianco di Morgana che costituisce per Brandimarte (e non per Orlando) una tentazione irresistibile. Da qui le reazioni differenti dei due compagni: «Brandimarte a pigliarlo ebe in pensieri»⁶⁰² e prestamente si getta al suo inseguimento separandosi da Orlando; Orlando rimane impassibile e non si muove di un passo «[...] perché egli estimava / quelle richiecie per cose ligieri»⁶⁰³. L'attrazione che Brandimarte avverte per il cervo è metafora lapalissiana del suo richiamo per la ricchezza, ancora astante e

⁶⁰⁰ In. I, xxi, 45-47.

⁶⁰¹ A.Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Inamoramento de Orlando»*, cit. p. 599.

⁶⁰² In. I, xxii, 59.

⁶⁰³ *Ibidem*.

soverchiante i suoi sentimenti nei confronti di Orlando. La perdita, seppur temporanea, di cortesia e l'oblio passeggero dell'amore sono indice di un'ancora non sufficiente idoneità all'incoronazione come eroe singolo. Non ancora pronto ad agire in assolo, Brandimarte (qui ancora in parte Bramadoro) procede dunque nel suo percorso di formazione.

Il passo successivo è una nuova prova che si presenta al cavaliere. Ad essere in pericolo è ancora Fiordelisa, finita tra le grinfie di un «homo bestiale et inhumano»⁶⁰⁴. Brandimarte accorre in suo aiuto e dalla sua bella sarà guidato e salvato nella sconfitta del gigante:

Venne questo hom adosso a Brandimarte,
col scudo in brazo e la maza impugnata;
non ha di guera lui senno né arte,
ma ligiereza e forza smisurata.
Non era il Baron volto in quella parte,
ma là dove la dama era legata;
e se lei forse non se ne avedia,
quel', improvviso, adosso li giongà.

De ciò non se era Brandimarte accorto
ma quella dama, che 'l vide venire,
cridò: «Guàrti, Baron, che tu sei morto!».
Non s'ebbe il cavalier a sbigotire
e più d'esso la dama ebe sconforto
che di sì stessa, né del suo morire,
perché con tutto il cor tanto lo amava
che, sé scordando, sol de lui pensava⁶⁰⁵.

Ancora una volta Boiardo ci racconta di una sintonia profonda tra i due personaggi, che in un modo o nell'altro finisce sempre per salvare loro la vita. La cortesia di Brandimarte, determinata dalla sua totale interrelazione con l'amata Fiordelisa, è confermata anche dalla modalità attraverso la quale l'oscura Fata Morgana attira il cavaliere all'interno del proprio regno:

E sapiati che 'l franco Brandimarte
non fo per forza come gli altri preso,
ma Morgana la Fata, con mal'arte

⁶⁰⁴ *In. I, xxiii, 4.*

⁶⁰⁵ *In. I, xxiii, 7-8.*

l'avea d'amor con falsa vista aceso;
e seguendola lui per molte parte
non fo d'alcun giamai con arme offeso,
ma con carecie e con viso iocondo
fo trabucato a quel dolente fondo⁶⁰⁶.

Questa parentesi boiardesca sembra avere due funzioni: da un lato, come ha scritto la Tissoni Benvenuti, «vuol togliere a Brandimarte la taccia di avidità che gli era rimasta dopo il suo repentino e vano inseguimento del cervo dalle corna d'oro e riportarlo all'atmosfera cavalleresca consueta»⁶⁰⁷; dall'altro lo differenzia dagli altri paladini catturati da Morgana, battezzandolo ancora una volta come l'eroe cortese unicamente guidato da Amore. Dal regno di Morgana Brandimarte uscirà, con gli altri cavalieri, grazie all'aiuto del fortunato Orlando e confermandosi anche qui, nell'allontanamento comune, come suo fedele compagno d'armi:

Né dir sapria che scusa ritrovasse,
ma da' compagni si fo dipartito;
e non stimar che Brandimarte il lasse,
tanto l'amava quel Baron ardito!
[...] ⁶⁰⁸

Permane dunque fin qui il suo ruolo di *spin-off* orlandesco, che ricorda (e forse ricalca) l'amicizia che lega Orlando e Ulivieri nella *Chanson*.

È al canto XI, di fronte all'avventura contro Balisardo, che, come si è già visto, le coordinate del poema mutano a favore di Brandimarte. Qui, nelle terre del re Manodante, smette di sussistere il finora tradizionale paradigma che legava Orlando alla buona sorte. Come già analizzato, è Brandimarte che per la prima volta nel poema assume il ruolo di eroe in grado di risolvere la situazione. Orlando incappa infatti nel laccio predisposto da Balisardo e viene fatto prigioniero. Sarà Brandimarte ad uccidere il mostro (II, xi, 42) e a liberare il compagno: «E tornò Brandimarte al conte Orlando /e tuto il dislegò subitamente⁶⁰⁹».

⁶⁰⁶ In. II, viii, 36.

⁶⁰⁷ A. Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Inamoramento de Orlando»*, cit. p. 1026.

⁶⁰⁸ In. II, ix, 48.

⁶⁰⁹ In. II, ix, 44.

Comincia qui la nuova tonalità dell'*Innamoramento*, il nuovo battito regolato dai passi bretoni dell'eroe di invenzione boiardesca. I due personaggi vengono condotti alle Isole Lontane e, nascondendo la loro reale identità, fingono di volersi porre al servizio di Manodante per la cattura di Orlando. Verranno rinchiusi dentro una torre smascherati da un inganno di Origille, il terzo che la fanciulla compie nei confronti del Conte di Brava. Forse proprio a causa di questo ennesimo e imperdonabile scivolone di Orlando, Boiardo affida a Brandimarte il ruolo di *deus ex machina*. Ma non può farlo senza che avvenga prima una conversione. La conversione qui non conta tanto come fatto religioso. Nell'*Innamoramento*, si sa, «credere in Cristo o in Maometto, è poco meno che indifferente»⁶¹⁰. La differenza di religione «è un dato di fatto puramente casuale che non comporta alcuna distinzione fra i diversi personaggi sul piano spirituale»⁶¹¹. La conversione di Brandimarte da parte di Orlando è piuttosto parte dell'investitura che il cavaliere deve ricevere per potersi elevare al livello dei personaggi principali del poema. Funge cioè da conferma per il lettore di una parità di *status* che accomuna Brandimarte a Orlando e Rinaldo, ammantati da quell'indeterminato senso di superiorità in raffinatezza e cortesia proveniente dal mondo cristiano e derivato dal fatto che «il Boiardo stesso era un gentiluomo della Ferrara del Quattrocento e in conseguenza non poteva non ammettere, anche se in maniera imprecisa, una maggiore compiutezza di vita e di costumi negli esponenti della sua civiltà e della sua religione»⁶¹². Con le stesse norme funziona anche la conversione di Fiordelisa, avvenuta già, con un parallelismo evidente, nel primo libro per opera di Rinaldo (I, xvii, 36-37).

La conversione di Brandimarte dà avvio dunque al processo che lo doterà di una tradizione, vero *pedigree* di un cavaliere, e di una serie di *quêtes* da compiere in assolo. È Brandimarte stesso infatti a ideare il gioco plautino dello scambio di persona con Orlando: in tal modo il figlio di Melone può dirigersi nuovamente verso il lago di Morgana per salvare Ziliante, mentre il compagno ne assume l'identità offrendosi come pegno al re delle Isole Lontane. L'inganno verrà svelato a causa dell'incosciente Astolfo, ma la vicenda si concluderà felicemente con

⁶¹⁰ P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso* cit. p.30.

⁶¹¹ A. Franceschetti, *L'Orlando Innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p.103.

⁶¹² *Ivi*, p.104.

l'agnizione generale e il riavvicinamento dell'intera famiglia (II, xiii). Brandimarte ottiene dunque, in linea con il percorso di formazione dei cavalieri arturiani, un lignaggio e un regno, ma la sua sete di avventura non si placa, profondamente connessa al suo amore fraterno per Orlando con il quale decide di ripartire nonostante i tentativi di dissuasione del compagno:

[...]
Orlando a Brandimarte fié riguardo
e molto il prega, con parlar humano,
che ritornasser, Ziliante et esso,
a star col patre che ha la morte appresso.

Ma non si trova modo né ragione
che Brandimarte voglia ritornare;
pur Ziliante se piegò, il garzone
di novo a Damogir tornò per mare.
E Brandimarte è salito in arzone,
che Orlando mai non vòl abandonare
[...]⁶¹³.

Da questa partenza in poi le avventure e gli incontri affrontati dai due cavalieri sembrano porsi più al servizio di Brandimarte che di Orlando. La stessa novella di Narciso e la fata Silvanella, narrata da Calidora, sembra rivolgersi più al compagno che al figlio di Melone. È infatti possibile leggere nella storia di Calidora e Larbino un'anticipazione profonda di ciò che avverrà a Brandimarte e Fiordelisa, con ben altra conclusione, alla Fonte del Riso nel terzo libro del poema.

La morale iniziale è quella che attraversa tutto l'*Inamoramento*, ovvero la colpa estrema leggibile nella scelta di Narciso di rifiutare l'amore della Regina d'Oriente. I parallelismi con le vicende di Ranaldo e Angelica sono evidenti:

Sì come la Regina d'Orïente,
amando il bel Narcyso oltra misura
e trovandol crudiel sì dela mente
che di sua pietà e di suo amor non cura,
se consumava, misera e dolente,
piangendo dal matin a nòte scura,
porgendo preghi a lui con tal parole

⁶¹³ In. II, xiii, 52-53.

ch'avrian possanza a tramutar il sole.

Ma tute quante le gitava al vento
perché 'l superbo più non l'ascoltava
[...] ⁶¹⁴.

Evidente, anche se decisamente più marcata rispetto a quella inflitta a Ranaldo, anche la conseguente punizione di Amore:

[...]
Quel'anima che fo tanto inhumana,
a-ccui le dame in gienochion, divote
si stavan 'adorar come un dio,
hor muor d'amor in suo stesso disio ⁶¹⁵.

Fin qui, dunque, il precetto della novella non si distanzia dalla linea guida che attraversa tutto l'*Innamoramento*. A creare una profonda vicinanza tra questa novella e la Fonte del Riso è invece lo stratagemma, terribile, ideato dalla Fata Silvanela per «aver risor o compagnia/a quel dolor ch'a morte la tirava» ⁶¹⁶ dopo aver visto il volto di Narciso morto:

[...]
Strugiendosi d'amor, fo tanto ria
che la fontana in tal modo affatava
che ciascun qual passasse in quella via,
se sopra al'acqua ponto rimirava,
scorgea là dentro faze de dongielle,
dolce negli ati e gratiose e belle.

Queste han negli ochi lor cotanta gratia
che chi le vede mai non può partire,
ma in fin convien ch'amando si disfacia
et in quel prato è forza di morire
[...] ⁶¹⁷.

La modalità di cattura dei cavalieri ricorda esattamente quella delle Naiadi all'interno della Fonte del Riso, anche se certamente con tinte meno oscure in

⁶¹⁴ *In.* II, xvii, 51-52.

⁶¹⁵ *In.* II, xvii, 54.

⁶¹⁶ *In.* II, xvii, 59.

⁶¹⁷ *In.* II, xvii, 60.

quanto non mortali. Anche Orlando e gli altri cavalieri vengono catturati con l'inganno grazie ad uno specchio d'acqua e all'immagine di alcune fanciulle che fungono da specchietti per le allodole: «preso de amore al dolcie incantamento, / al'onde chiare spechiandose el volto, / fuor di sé stesso e fuor di sentimento»⁶¹⁸. La differenza, come già visto nel capitolo sulla magia, sta nella capacità di Fiordelisa, molto più saggia di Calidora, di proteggere il proprio uomo dagli incantesimi malefici.

Letta da questa nuova prospettiva, come anticipazione (in negativo) di ciò che avverrà a Brandimarte, risulta più semplice decifrare anche la posizione della novella a questo punto del poema. Se pensata esclusivamente in funzione del figlio di Melone, come ennesimo *exemplum* amoroso a lui destinato, «non pare semplice decodificare il valore esemplare nei confronti di Orlando, a cui certo non si può ascrivere la colpa di Narciso⁶¹⁹». Se orientata invece nei confronti dell'altro cavaliere presente al racconto di Calidora, l'interpretazione si modella più facilmente.

Ci troviamo del resto in un punto del poema in cui le coordinate di riferimento stanno cambiando profondamente. Orlando, Rinaldo e Angelica stanno via via sfumando nei loro ruoli di protagonisti e altri sono i personaggi che prendono piede. Non a caso, da questo momento in poi, le avventure bretoni del poema vedranno via via ridursi o scomparire la presenza dei tre personaggi, mentre sempre più forza individuale acquisirà il bel Brandimarte. Il potenziamento e l'espansione di questa forza individuale è leggibile in un *climax* crescente: è Brandimarte che affronta da solo l'attacco delle truppe di Menadarbo e Torino subito dalla doppia coppia (Brandimarte-Fiordelisa, Orlando-Angelica) in fuga da Albracà (II, xviii, 16-31); è Brandimarte che, come abbiamo visto, difende Fiordelisa dall'attacco dei briganti, ottenendo un destriero e una spada che lo incoronano cavaliere (II, xix, 19-49); è Brandimarte che affronta in assolo il regno della Fata Febosilla, la prima sua avventura bretone da eroe protagonista (II, xxv, 23-58; xxvi, 1-21).

Quest'ultima avventura è a mio parere una delle prove più limpide del ruolo di primo piano che Boiardo vuole affidare a Brandimarte. Le dinamiche interne del

⁶¹⁸ In. III, vii, 9.

⁶¹⁹ C. Montagnani, *Introduzione*, in «Andando con lor dame in aventura». *Percorsi estensi*, cit. p.XXIII.

giardino della fata sono già state ampiamente analizzate nel capitolo dedicato. Quello che si vuole sottolineare qui è come uno dei riferimenti bretoni più facilmente adattabili all'*Inamoramento* finisca al servizio di un eroe da sempre considerato come secondario. In un poema infatti in cui *Amor omnia vincit*, il tradizionale tema del *fier baisier* dovrebbe, a logica, essere al servizio di Orlando, in quanto cavaliere vinto da Amore più di ogni altro. In realtà, Brandimarte, come si è già visto, è eroe e uomo più completo di Orlando, in grado di portare a compimento la *zogia amorosa* e di unire il piacere sentimentale al piacere fisico. Si innesta dunque nel catalogo di cavalieri arturiani destinati all'immortalità e merita l'avventura del *fier baisier*. Non a caso, proprio all'interno della *venture* nel giardino della Fata Febosilla Boiardo inserisce questo proemio:

Il vago amor che a sue dame soprane
portarno al tempo antiquo e cavalieri,
e le bataglie e le venture istrane
e l'armegiar per giostre e per tornieri
fa che 'l suo nome al mondo anchor rimane
e ciascadun l'ascolta volentieri;
e chi più l'un e chi più l'altro ancora
come vivi tra noi fossero anchora.

E qual fia quel che odendo de Tristano
e de sua dama ciò che se ne dice,
che non mova ad amarli il cor humano
reputando il suo fin dolcie e felice?
Ché viso a viso essendo, e man a mano
e cor con cor più streti ala radice,
nele braza l'un l'altro, a tal conforto
ciascun di lor rimase a un ponto morto.

E Lanciloto e sua Regina bela
mostrarno l'un per l'altro un tal valore
che dove dei soi giesti si favela
par che d'intorno el ciel arda d'amore.
Tragasse avanti adonque ogni dongiella,
ogni Baron chi vòl portar honore,
et oda nel mio canto quel ch'io dico
de dame e cavalier del tempo antiquo⁶²⁰.

⁶²⁰ *In.* II, xxvi, 1-3.

Proprio all'interno dell'avventura più arturiana del poema, Boiardo inserisce questi versi che «esprimono il grado di un'adesione al mondo arturiano che non può non apparire sorprendente per la forza vivissima che ne traspare»⁶²¹. La ratifica del nuovo cavaliere sembra palese: l'amore di Brandimarte e Fiordelisa ricalca gli amori bretoni raccontati «come vivi tra noi fossero anchora» e le sue vicende si pongono al servizio di quella corte estense che a questi amori guardava continuamente. Certo, è del tutto assente «il timbro più cupo dei due grandi romanzi arturiani, l'amore come distruzione di vincoli, l'amore segreto e violento, un timbro drammatico interno ai personaggi»⁶²², ma l'obiettivo aspirato da Boiardo non cambia: il raggiungimento per i suoi personaggi di quell'immortalità, «non solenne e marmorea come quella degli imperatori, ma affettiva»⁶²³ che le rende ancora «vivi tra noi».

Il risultato è la completa investitura di cavaliere fornita a Brandimarte e di conseguenza la sua piena legittimazione a porsi al pari degli altri paladini.

Manca solo una cosa per completare l'investitura: il riconoscimento ufficiale del suo amore per Fiordelisa che, in un poema chiaramente lieto, contribuisce a cancellare definitivamente quel timbro più cupo delle storie arturiane. L'attesa non tarda ad essere premiata. Dopo l'exemplum amoroso della novella di Doristella e Teodoro, monito contro la gelosia e a favore della soddisfazione dei sensi, Boiardo prepara la nuova agnizione e il conseguente sposalizio.

Il nuovo scontro con i banditi alla fine del canto XXVI è doppiamente funzionale: da un lato permette allo scandinavo di mettere alla prova con successo le armi, ora affatate, di Brandimarte; dall'altro introduce la figura risolutiva di Fogiforca, il rapitore di Fiordelisa.

L'agnizione avviene in modo parallelo a ciò che era avvenuto al paladino molti canti prima: il riconoscimento porta festa, grazia per il rapitore (là Bardino, qui Fogiforca) e le tradizionali conversioni. La conclusione qui è però ancora più trionfale grazie al matrimonio ufficiale tra i due amanti e alla conversione di tutta la città al cristianesimo:

⁶²¹ M.Praloran, «La più tremenda cosa posta al mondo». *L'avventura arturiana nell'«Inamoramento de Orlando»*, cit. p.141.

⁶²² *Ibidem*.

⁶²³ A.Tissoni Benvenuti, *Commento all'«Inamoramento de Orlando»*, cit. p. 1451.

Poi fòrno queste cose divulgate
 for nela tera e per tuto il paese,
 e con triompho le nòce ordinate
 con real festa a ciascadun palese.
 E le due damisele fòr sposate,
 ché Fiordalisa Brandimarte prese
 e Theodor si prende Doristela
 [...] ⁶²⁴.

Non manca qui anche la riconoscibile ironia boiardesca e un sorridente pettegolezzo sulla verginità delle fanciulle da marito, che unisce il tempo della narrazione con il tempo storico e risulta importante per il contributo che apporta nel rendere «come vivi tra noi fossero anchora» ⁶²⁵ i personaggi in questione:

[...]
 Non sciò se alcun trovò la sua polcella,

 ché tanto poche ne van a marito,
 che meglio un corvo bianco se dimostra;
 ma queste doe (sì come aveti odito)
 eran pur state avanti a quel'in giostra.
 Usavassi a quel tempo a tal partito:
 hor altramenti, nela etade nostra,
 ché ciascuna perfeta se ritrova.
 E che nol crede, lui cerca la prova! ⁶²⁶

Dotando Brandimarte in pochi canti delle armi magiche, di un lignaggio nobile e di una sposa, Boiardo lo pone anche nelle condizioni di sostituire Orlando nel suo ruolo di *deus ex machina* e di eroe salvifico. Dalla partenza dalle terre del re Dolistone, padre di Fiordelisa, si giungerà velocemente alla Fonte del Riso e all'intervento risolutivo dei neo-sposi per la liberazione di Orlando e degli altri cavalieri rapiti dalle Naiadi.

Brandimarte e Fiordelisa sono dunque incoronati come coppia arturiana del poema, modello di una relazione basata sulla *zogia amorosa*, che unisce la gioia fisica a quella sentimentale. Le *quêtes*, le avventure, i percorsi che compiono all'interno dell'*Inamoramento* trasudano dunque un percorso di formazione e

⁶²⁴ In. II, xxvii, 32.

⁶²⁵ In. II, xxvi, 1.

⁶²⁶ In. II, xxvii, 33.

un'esemplarità che sembrano confermare la nostra tesi: più che i personaggi a imbattersi nella storia, è la storia a porsi al servizio dei personaggi. In altre parole, anche qui i personaggi si generano e si tratteggiano in base alle avventure che vivono e la storia non si costituisce come un semplice sommarsi casuale di sfide da affrontare, ma si muove in direzioni predeterminate. In questo caso, ciò che accade ai due amanti e in particolare a Brandimarte, suscita progressivamente la sensazione di trovarsi di fronte ad un *Bildungsroman*, in cui la formazione in questo caso non riguarda tanto l'ottocentesca maturazione di giovani verso l'età adulta, ma piuttosto il percorso necessario all'investitura di cavaliere completo. Si ritrova dunque, secondo questa tesi, quello che Marco Praloran indicava per perso nel poema boiardo: quell'«elemento paradigmatico che consentiva di confrontare le azioni di un personaggio con quelle di un altro, che consentiva di costruire una tassonomia di valori etici attraverso i quali l'azione degli eroi veniva ammirata e valutata secondo un codice esplicito»⁶²⁷. Il codice etico dell'*Inamoramento* non ha nulla a che fare con il valore religioso o bellico, ma si costruisce unicamente come maestria d'amore, vero e proprio *ethos* della relazione amorosa.

2.4 Ruggero e Bradamante

«Il romanzo risponde a un'idea, i fatti esprimono un ordine, si collocano in un disegno; narrare, immaginare è insieme rendersi conto di ciò che avviene. [...] Per quanto abbandonato alla corrente dell'*esistere*, ogni personaggio tende a una sua ragion d'essere, a realizzare, per quanto oscuramente, la propria *natura*»⁶²⁸.

Quello che Domenico De Robertis ha scritto riguardo ad ogni personaggio dell'*Inamoramento* vale ancora di più per le due figure di Ruggero e Bradamante, i due protagonisti scelti da Boiardo come capostipiti degli Este. La funzione encomiastica affidata alla coppia influenza anche le dinamiche del loro incontro e del loro amore, tratteggiando con vigore un ordine e un disegno a cui sottostare, una ragion d'essere che, più di ogni altro personaggio, ammantava di fatalismo il destino di questi protagonisti.

⁶²⁷ M.Praloran, «La più tremenda cosa posta al mondo». *L'avventura arturiana nell'«Inamoramento de Orlando»*, cit. p.144.

⁶²⁸ D.De Robertis, *L'esperienza poetica del Quattrocento*, cit. p.602-603.

Le coordinate dell'amore tra Ruggero e Bradamante sono infatti attorniate quasi esclusivamente da un clima bellico-carolingio. Entrambi, per quello che ci è dato di comprendere pur nell'incompletezza dell'opera, costituiscono una nuova eccezione all'interno degli equilibri tradizionali del poema: Ruggero incarna il «solo eroe davvero epico dell'*Innamorato*»⁶²⁹, la cui epicità è costruita attraverso un sapiente gioco di riferimenti alla morte ineluttabile, al valore bellico e al tradimento; Bradamante è invece la sola donna guerriera del poema che, pur nel suo valore in battaglia e nel suo «*ethos* intimamente cavalleresco»⁶³⁰, non perde minimamente il proprio *sex appeal*. Entrambi fungono da efficace stimolo per Boiardo, che tramite l'introduzione di nuovi personaggi sperimenta nuove situazioni e nuove dinamiche della *fabula*.

La comparsa (fisica) di Ruggero avviene al canto XVI del II libro dopo essere stata preannunciata sia dal narratore sia dalla ricerca di Agramante. Ciò che conosciamo a questo punto di Ruggero è ciò che ci è stato raccontato indirettamente nei canti precedenti: oltre alla sua morte ineluttabile, Boiardo lo preannuncia come «qual fo d'ogni virtù il più perfeto/di qualunque altro ch'al mondo si vanta»⁶³¹, paladino la cui «famma e grande alteza/ fo divulgata per ogni confino»⁶³². Il re di Garamanta, indovino della corte di Agramante, lo dipinge come «il miglior homo [...] ch'al mondo sia»⁶³³ e ne descrive anche per la prima volta l'origine. Le aspettative che il lettore costruisce attorno a questo nuovo eroe sono dunque alte e non verranno mai smentite, in linea con il disegno boiardesco: «a differenza dei due cugini, il capostipite estense è preservato da qualsiasi sminuzione ironica; è, anzi, il perfetto cavaliere, virtuoso e valoroso come i signori che da lui nasceranno»⁶³⁴.

Ruggero si dimostrerà paladino valoroso e cortese, in grado di applicare la propria cortesia e onestà tanto in battaglia quanto nei confronti di altri cavalieri. La presenza di Ruggero nel secondo libro è tutta destinata alla messa in scena della sua parte "epica": il torneo, la caccia in terra africana, la partenza alla volta

⁶²⁹ R. Donnarumma, *Storia dell'Orlando Innamorato. Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, cit. p. 175.

⁶³⁰ M. Praloran, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, cit. pp. 15-39, p. 37.

⁶³¹ *In. I*, xxix, 56.

⁶³² *In. II*, i, 4.

⁶³³ *In. II*, i, 69.

⁶³⁴ R. Donnarumma, *Storia dell'Orlando Innamorato. Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, cit. p. 174.

della Francia, come vedremo nel capitolo dedicato alle armi, mirano a sottolineare la grande cortesia cavalleresca del «terzo paladino», capace di grande coraggio ma anche di grande onestà. Già da questa prima *full immersion* nel valore epico di Ruggero si percepisce una differenza profonda rispetto ai paladini del primo libro. Orlando e Rinaldo erano stati delineati fin da subito attraverso un susseguirsi continuo di avventure bretoni e carolingie, attraverso continue discese in mondi fatati. Questi mondi arriveranno anche per Ruggero, ma non prima di aver dimostrato la sua cortesia cavalleresca a tutto tondo inserita all'interno di quell'epicità virgiliana richiesta dall'introduzione del motivo encomiastico.

Come già visto nel capitolo sulla magia, proprio a causa del suo ruolo, Ruggero è un personaggio accompagnato da un alto grado di fatalismo. Fin dalla sua prima comparsa fisica percepiamo una forte presenza di un destino da compiere. Si pensi al primo discorso diretto messo in bocca al paladino:

Rispose il gioveneto: «Io credo bene
che 'l ciel abia gran forza ale persone:
ma se per ogni modo esser conviene,
ad atutarlo non trovo ragione.
E se al presente qua forza mi tiene,
per altro tempo o per altra stagione
io converò fornir il mio ascendente,
se tue parole e l'arte tua non mente»⁶³⁵.

O alla profezia di Atalante, posta alla fine del canto XXI, che conferma nuovamente i tratti epici del paladino, destinato a dare vita alla genealogia degli Este.

La sua stessa eccitazione creata dalla prospettiva bellica (II, xvi, 46) fa parte di quest'aura fatalista che circonda il cavaliere. L'ottenimento, come già analizzato, degli attributi del cavaliere e la partecipazione al torneo sono elementi essenziali per dimostrare la cortesia immacolata di Ruggero: Ruggero rispetta le regole del torneo (II, xvii, 22-23), dimostra il proprio valore al punto da scatenare le invidie di Agramante (II, xvii, 27), salva Brunello dall'imminente morte (II, xxi, 46-49). Anche la descrizione boiardesca della spedizione di caccia va tutta a favore di Ruggero (II, xxviii, 1-55), come del resto il suo straordinario valore nella battaglia

⁶³⁵ *In.*, II, xvi, 36.

di Montealbano di cui parleremo nel prossimo capitolo. La presenza di questo paladino all'interno del poema è dunque costituita come un *climax* di valore e cortesia cavalleresca, accompagnata, come ha notato anche la Tissoni Benvenuti, da «un innalzamento del livello letterario dell'opera»⁶³⁶ a seguito dell'*intentio* encomiastica introdotta nel secondo libro.

La perfezione del personaggio di Ruggero deve però essere necessariamente completata da un innamoramento che lo renda *exemplum* positivo anche nel *fil rouge* amoroso del poema. L'incontro con Bradamante avviene a seguito di un gesto supremo di nobiltà d'animo: l'aiuto che il paladino offre a Turpino, pur trattandosi di un nemico. L'eccezionalità del gesto è sottolineata dallo stesso vescovo che in un certo senso preannuncia la necessaria futura conversione del paladino:

Rugier ridendo de il pogio discese
e il Vescovo aiutò che se anegava;
poi che fuor l'ebe trato, el caval prese:
a lui davante quello presentava
e proferiva cum parlar cortese
che lo prendesse se gli bisognava.
«Se Dio me aiuti!» disse a lui Turpino
«Tu non nascesti mai di Saracino!

Né credo mai che tanta cortesia
potesse dar Natura ad un pagano:
prende el destriero e vane ala tua via!
Se lo togliessi, ben sarìa villano»
[...]»⁶³⁷.

Ruggero si imbatte ben presto nel duello tra Bradamante e Rodamonte, dove in un disegno ormai scontato, si tratteggerà anche qui come cavaliere perfettamente cortese. Dopo aver avvisato i due sfidanti della situazione drammatica dell'esercito cristiano, Ruggero combatterà contro Rodamonte, che, suo scortese parallelo negativo, non vuole lasciar partire Bradamante in aiuto ai suoi compagni:

⁶³⁶ A. Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Innamoramento de Orlando»*, cit. p. 799.

⁶³⁷ *In.* III, iv, 44-45.

Quando Rugier cotal parlare intese,
de prender questa ciuffa ebe voglia
e Rodamonte in tal modo riprese,
dicendo: «Esser non può che io non me dolia
se io trovo gentil homo di scortese,
però che bene è un ramo senza foglia,
fiume senza onda e casa sencia via
la gentileza sencia cortesia»⁶³⁸.

Il lettore è ormai assuefatto dalla cortesia cavalleresca di Ruggero, che si manifesta tanto nei fatti quanto nelle parole. In un poema in cui le infrazioni del codice cavalleresco non mancano nemmeno nei comportamenti dei paladini più importanti⁶³⁹, la figura di Ruggero –per quello che ci è dato di conoscere- appare a tratti monotona, piatta, ammantata com'è da un velo ininterrotto di nobiltà d'animo mai scalfito. Si tratta certamente di una necessità registica dovuta all'intento encomiastico che accompagna l'introduzione del personaggio nel poema fin dall'inizio.

«In ossequio ai gusti del nuovo signore»⁶⁴⁰, Boiardo non fa altro che proiettare in Ruggero, in quanto progenitore degli Este, «l'ideale laico del gentiluomo di corte quattrocentesco»⁶⁴¹.

È chiaro però che l'autore, sapiente manovratore di intrecci narrativi, non può limitarsi alla creazione di un paladino perfetto, ma un po' tedioso. Per ravvivare la sua *quête* senza mutare in alcun modo la sua inclinazione naturale alla nobiltà d'animo, l'ingegnoso Boiardo gli affianca una donna diversa da ogni altra finora incontrata. Bradamante – già esistente in tesi precedenti, ma da Boiardo ampliata e meglio caratterizzata⁶⁴² - è infatti la prima donna guerriera del poema che sa sommare al proprio valore in battaglia, una profonda capacità di attrazione sensuale. Come al solito, non è la sua bellezza ad essere superiore:

Avanti al'altri vien quella dongiella

⁶³⁸ In. III, iv, 58.

⁶³⁹ Si pensi alle defezioni di Orlando nei confronti dell'aiuto richiesto da Carlo Magno o all'allontanamento di Brandimarte dal proprio compagno d'armi per cacciare il cervo bianco di Morgana.

⁶⁴⁰ A. Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Inamoramento de Orlando»*, cit. p. 799.

⁶⁴¹ *Ivi*, p. 175.

⁶⁴² Sul personaggio di Bradamante cfr. anche E. Stoppino, *Bradamante fra i cantari e l'Orlando furioso: prime osservazioni*, in Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia, cit. pp. 325-339.

e ben al suo german tuta assomiglia:
proprio asembra Renaldo in sula sela
e di belleze è piena a meraviglia
[...] ⁶⁴³.

La sua descrizione, esclusa per la somiglianza con il fratello Ranaldo, si allinea a quelle indefinite e uguali di tutte le altre donne del poema. E non è nemmeno il suo eccezionale valore in battaglia a renderla diversa. Prima di lei, già Marfisa si era distinta per il suo pregio bellico. Ciò che la rende caso unico e singolare dell'opera è la sua capacità di affiancare all'abilità in battaglia anche uno straordinario *sex appeal*. La sua forza narrativa, come nel caso delle altre donne, sta proprio nella sua potenza attrattiva. È in questo senso evoluzione del personaggio di Marfisa, paragone positivo proprio perché, a differenza dell'eroina al servizio di Galafrone, Bradamante non genera indifferenza, ma vero e proprio desiderio nel sesso maschile. E, se in questo, Boiardo la rende simile alle altre figure femminili del poema, l'autore fa però un passo ulteriore nel momento in cui alla fine del canto VIII del terzo libro -l'ultimo del poema- la rende appetibile anche per una donna, Fiordesquina, che scambia Bradamante per un cavaliere:

Questa caciando gionse in sula riva
dela fiumana ch'io disse primiero,
e vide Bradamante che dormiva:
pensò che fosse un qualche cavaliere.
Mirando el viso e sua forma gioliva,
de Amor se accese forte nel pensiero,
«Macon», fra sé dicendo «nì Natura
potrà formar più bella creatura!

Oh che non fosse alcun meco rimaso!
Fosse nel bosco tutta la mia gente,
o partita da me per qualche caso,
o morta anchora: io ne darà niente,
pur che io potesse dar a questo un baso
mentre che el dorme sì soavemente!
Hor aver patientia mi bisogna,
che gran piacer se perde per vergogna» ⁶⁴⁴

⁶⁴³ In. II, vi, 57.

⁶⁴⁴ In. III, viii, 64-65.

Non si tratta qui certo di amore omosessuale, ma di un potenziamento del personaggio realizzato dallo scandinave attraverso le sue facoltà di attrazione.

L'incontro tra Ruggero e Bradamante avviene dunque in uno scambio di atti di cortesia: dopo l'intervento di Ruggero contro Rodamonte per permettere a Bradamante di correre in aiuto dei cristiani, la fanciulla partirà ma deciderà ben presto di tornare indietro per aiutare il cavaliere. Avviene qui l'ennesimo atto di suprema cortesia del paladino estense: quando il suo avversario perde la spada, Ruggero si fa indietro, «che a cotal atto non l'avrà toccato»⁶⁴⁵. Subito dopo, di nuovo, si aggiungono altre lodi a Ruggero paladino perfetto (quella di Bradamante e quella di Rodamonte) e un ennesimo, ormai monotono, gesto cortese quando si propone di accompagnare Bradamante –che ritiene ancora un cavaliere –:

Disse Rugiero, il giovine cortese:
«Che vada solo, io nol comportarla.
De barberi è già pien tutto el paese
che assalirano in più lochi la via:
da tanti non potresti aver difese,
ma sempre serò teco in compagnia,
via passeran quando io fia conosciuto,
se non, con brandi ce daremo aiuto»⁶⁴⁶.

Tutto il canto V del terzo libro non è altro che una continua e un po' boriosa messa in scena della cortesia di Ruggero che culmina nel racconto delle origini troiane del cavaliere (III, v, 18-38). «Vengono messe così in secondo piano le connessioni franco-cavalleresche della famiglia d'Este, in gran voga all'epoca di Borso, in ossequio ai desideri di Ercole e secondo la nuova moda classicista che aveva ormai permeato di sé anche la narrativa cavalleresca»⁶⁴⁷. L'autopresentazione di Ruggero ha dunque un'essenziale funzione encomiastica che giustifica il *climax* di ineccepibili gesti cavallereschi che accompagnano il personaggio.

⁶⁴⁵ In. III, v, 9.

⁶⁴⁶ In. III, v, 16.

⁶⁴⁷ A. Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Innamoramento de Orlando»*, cit. p. 799. Cfr. anche C. Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, cit. pp. 221-241.

Subito dopo le ottave dinastiche, avviene il colpo di fulmine tra Ruggero e Bradamante. La dama, dopo essersi presentata come sorella di Ranaldo, si toglie l'elmo e si mostra in tutta la sua bellezza:

Nel trar del'elmo si sciolse la trecia
che era di color de oro alo splendore;
avea el suo viso una delicatecia
mescolata de ardire e de vigore:
e labri, el naso, e cigli e ogni fatecia
parean depinti per le man de Amore;
ma li occhii aveano un dolcie tanto vivo
che dir non puòse et io non lo descrivo.

Nelo aparir delo angelica aspetto
Rugier rimase vinto e sbigotito
e sentisse tremare el core in petto,
parendo a lui di foco esser ferito;
non scia più che si fare el giovenetto:
non era apena di parlare ardito;
con lo elmo in testa non l'avea temuta,
smarito è mo' che in faccia l'ha veduta!⁶⁴⁸

La scena dell'innamoramento allinea –finalmente- il personaggio di Ruggero agli altri protagonisti del poema, regolando i movimenti del paladino più in relazione all'amore che alla fedeltà cavalleresca. Bradamante è l'*escamotage* che lo scandinave utilizza per smuovere la *quête* del paladino estense senza minare in alcun modo alla sua perfezione di cavaliere. Ruggero è diverso dagli altri protagonisti del poema in quanto presenta dei tratti più epici che bretoni: più fedele ai propri ideali di Orlando, più cortese di Ranaldo, simile in parte al personaggio di Brandimarte ma molto meno arturiano, Ruggero ha bisogno di una donna che lo determini come paladino adattabile all'*Innamoramento*. L'incontro con Bradamante, donna dalle straordinarie potenzialità romanzesche, lo battezza come nuovo cavaliere innamorato e apre dunque per lui le avventure bretoni del poema, finora totalmente assenti. Anche per Ruggero, dunque, è l'amore ad autorizzare la sua investitura, a completarne la formazione.

⁶⁴⁸ *In.* III, v, 41-42.

Nel momento in cui si innamora, Ruggero si conforma agli altri cavalieri boiardeschi, abbandonando la sua aura un po' tediosa di paladino perfetto. Per amore, Ruggero si dimenticherà le buone maniere:

Passando per costier e per valloni
Trovò due cavalier ad un pogietto,
e sentendo el scapizo de' ronzoni
prese alcuna speranza el giovenetto;
ma come a lui parlarno que' Baroni,
che el salutarno de animo perfetto,
tanto cordoglio l'animo gli assale
che non rispose a lor nì ben nì male⁶⁴⁹

Per gelosia mentirà a Gradasso e Mandricardo, dicendo di essere alla ricerca di un cavaliere:

[...]
Respose a lui Rugiero: «Hor mi lagno
Perché ho perduto un mio caro compagno.

Se lo avesti sentito indi passare,
mostratime el camin, per cortesia.
Per tutto el mondo lo volio cercare,
senza esso certo mai non viveria!».
Così dicea Rugiero, e palesare
Altro non volse sol per gelosia,
però che el dolcie amore in gentil petto
amareggiato è sempre di sospetto⁶⁵⁰.

Finirà prigioniero delle Naiadi attirato da un inganno amoroso che ricalca il mito petrarchesco di Apollo e Dafne:

Smontati tuti e tre (come io vi disse),
Rugier nel bosco fo el primo ad entrare;
ma un lauro el suo camin sempre impedise,
né a folti rami lo lascia passare;
onde la mano al brando il Baron misse
e quella pianta se pòsse a tagliare:
dico del lauro che foglia non perde

⁶⁴⁹ *In.* III, vi, 34.

⁶⁵⁰ *In.* III, vi, 36-37.

per fredo e caldo e sempre se riverde.

Poi che soccisa fu la pianta bella
E càde a terra el tryomphale aloro,
fuor del suo tronco sorse una dongiella
che sopra al capo avia le chiome d'oro,
e gli occhii vivi a guisa de una stella;
ma piangendo mostrava un gran martoro,
con parole soave e con tal voce
che avrìa placato ogni animo feroce.

«Sarai tanto crudel,» dicea «Barone,
che el mio mal te dilecti e trista sorte?
Se qua me lassi in tal conditione,
le gambe mie saran radice intorte,
el busto tramutato in un troncone,
le bracia istese in rami saran porte;
questo viso fia scorza e queste bionde
chiome se tornerano in foglie e in fronde,

perché cotale è nostra fatasone
che transformate a forcia in verde pianta,
stiamo rinchiuse insin che alcun Barone
per sua virtute a trarcene se avanta.
Tu m'hai hor liberata de pregione,
se la pietate tua sarà cotanta
che me acompagni quivi ala rivera:
se non, mia forma tornerà quale era»⁶⁵¹.

Simbolo non della gloria, ma della «passione amorosa»⁶⁵², «che foglia non perde/per fredo e caldo e sempre se riverde», l'«esca»⁶⁵³ che conquista Ruggiero lo allinea ai cavalieri cortesi più attratti dall'amore che dall'onore o dalla ricchezza. Lo stesso Gradasso, per esempio, finirà prigioniero delle Naiadi non esercitando la cortesia cavalleresca nei confronti di una fanciulla, ma perché attirato da «un gran destriero/ leardo et arodato era el mantello, / natura mai ne fece un così bello!»⁶⁵⁴.

L'amore dunque legittima l'*entrée* del paladino estense nel mondo bretone: qui, in questo orizzonte fatato e imprevedibile qual è il fiume di Bretagna, Ruggero perde

⁶⁵¹ In., III, vii, 17-20.

⁶⁵² A.Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Innamoramento de Orlando»*, cit. p. 1745. Cfr. anche C. Zampese, «Or si fa rossa or pallida la luna». *La cultura classica nell'Orlando Innamorato*, cit. pp. 123.

⁶⁵³ Cfr. P.Rajna, *Le fonti dell'Orlando furioso*, cit. p.221.

⁶⁵⁴ In., III, vii, 24.

il proprio alone immacolato e si allinea a quegli eroi tormentati che costituiscono la potenza creativa e la modernità del poema boiardesco. Per dirla con Lev Tostoj, «tutte le famiglie felici si somigliano; ogni famiglia infelice è infelice a modo suo». Proprio per questo, nel momento in cui nasce l'amore tra Ruggero e Bradamante, Boiardo inserisce un nuovo allontanamento, crea quella *suspense* mirata a tenere alta la tensione narrativa del poema. Prima che Bradamante possa vedere il viso del cavaliere, Boiardo li separa, dando vita ad una nuova inchiesta. E qui, con questo nuovo eroe tormentato dall'amore, termina *l'Inamoramento de Orlando* e comincia in fondo *l'Inamoramento di Rugiero*⁶⁵⁵.

Anche nel caso della presenza amorosa nel poema, si ha dunque la sensazione di trovarsi di fronte ad una sapiente e pensata architettura: se è vero infatti che «al poeta importa veramente soltanto il suo bel favoloso raccontare»⁶⁵⁶, non è altrettanto vero che il caso è il nesso coordinante di questa narrazione. La «casualità strutturale e l'improvvisazione narrativa» sono anche per Brusagli «accusa convenzionale»⁶⁵⁷. La ventura boiardesca è fatta sì di ciò che capita al cavaliere, ma è nella relazione e nel confronto con gli altri personaggi che si concretizza il senso profondo del poema. Boiardo invita il lettore a confrontare il modo in cui eroi diversi affrontano circostanze simili ottenendo esiti dissimili. La paratassi che costruisce le *quêtes* degli eroi dell'*Inamoramento* è dunque mirata ad una dimostrazione, alla creazione di quel «disegno» e di quell'«ordine» che De Robertis ha individuato all'interno del poema.

⁶⁵⁵ R. Donnarumma, *Triumphus cupidinis. Poetiche romanzesche nel I libro dell'Inamoramento de Orlando*, cit. p.799.

⁶⁵⁶ A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 166.

⁶⁵⁷ R. Brusagli, *Matteo Maria Boiardo*, cit. p. 684.

“Magior bataglia non se vidi in terra”: armi e personaggi nell’ “Inamoramento de Orlando”

È innegabile che, di fronte ad un’opera polifonica e «acentrica»⁶⁵⁸ come *L’inamoramento de Orlando*, l’asse narrativa dedicata alle armi e alla guerra risulti a prima vista la più monotona, la più ripetitiva e meno originale tra le linee tematiche del racconto dello Scandianese. Se infatti le parti consacrate all’amore e alla magia si possono facilmente nutrire della feconda fantasia boiardesca e di una sperimentazione coraggiosa e sferzante, le sezioni belliche del poema sono state concordemente e da più direzioni tacciate di piattezza o ripetitività.

Antonio Franceschetti ha parlato per esempio di «quasi un senso di stanchezza da parte del poeta» in queste sezioni, «molto più di quanto ciò non avvenga negli episodi d’amore e d’avventura»⁶⁵⁹. Raffaele Donnarumma ha scritto addirittura che «di fronte alle zone di romanzo, quelle di cantare bellico non intendono vantare pari attrattive né quanto a complessità e ricchezza narrativa, né quanto a elaborazione formale: monotoni nella loro *humilitas*, esse rimangono pervicacemente ancorate a guerre e duelli, senza concedersi escursioni tematiche»⁶⁶⁰.

Ora, se è inconfutabile negli episodi bellici una *routine* narrativa più marcata – dovuta anche a esigenze mnemoniche tipiche della tradizione orale precedente – è anche vero che nemmeno in questo caso si può prescindere da una profonda interrelazione tra personaggi e accadimenti: come per le sezioni dedicate alla magia e all’amore, anche qui è possibile riconoscere, a mio parere, una subordinazione dei fatti ai personaggi, un’assoluta dipendenza degli uni dagli altri a vantaggio dei secondi.

In altre parole, anche in questo caso, non sono i cavalieri a scontrarsi casualmente con avventure belliche, ma sono i duelli, le battaglie o le giostre a

⁶⁵⁸ Cfr. E. Vinaver, *The Rise of Romance*, Oxford, 1971, pp. 74 e 93-94.

⁶⁵⁹ A. Franceschetti, *L’Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 9.

⁶⁶⁰ R. Donnarumma, *Storia dell’Orlando innamorato. Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, cit. pp.122-123. Sulla critica acerba nei confronti delle ottave belliche cfr. anche F. De Sanctis, *Lezioni sulla poesia cavalleresca: Pulci, Boiardo, Ariosto*, in *Scritti varii inediti o rari*, a cura di Benedetto Croce, Napoli, Morano, 1898, vol. I, p. 307-308; G. Reichenbach, *L’Orlando Innamorato*, cit. p.110; E. Bigi, *La poesia del Boiardo*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 15-18.

porsi al servizio dei personaggi e delle loro *quêtes*, con l'obiettivo di delineare direzioni o di rispondere a quei meccanismi intrinseci al poema già individuati nei capitoli precedenti.

L'ispirazione di tutta questa sezione è certamente carolingia, l'adesione al codice di Francia pressoché totale. Anche in questo caso però la ripresa della tradizione si fa spunto per l'innovazione boiardesca: come l'amore e la magia, anche le dinamiche belliche si sottomettono, come vedremo, alle linee guida, alle strutture profonde a quei «fili conduttori»⁶⁶¹ che regolano e orientano ogni canto del poema.

3.1 I grandi centri epici: la battaglia di Albracà e la battaglia di Montealbano

Sono due i grandi centri epici compiuti dell'*Innamoramento de Orlando*: la battaglia di Albracà e quella di Montealbano. A questi si sarebbe certamente aggiunto anche l'assedio di Parigi, che Boiardo tuttavia non fece a tempo a narrare integralmente nel terzo libro e che verrà pertanto portato a compimento da Ariosto.

Albracà e Montealbano rappresentano dunque i nuclei bellici più importanti del poema e anche la loro estensione narrativa ne dichiara la centralità. La battaglia di Albracà si estende in *entralement* dal canto VI del primo libro (dove Orlando incontra un messaggero in cerca di aiuto per la difesa della rocca da Agricane) fino al canto XVII del secondo libro (quando Angelica si allontana dalla rocca insieme ad Orlando). Quella di Montealbano si sviluppa in tre parti e comprende più di sei canti: una prima parte attraverso i canti XXIII, XXIV e parte del XXV del secondo libro; una seconda nei canti XXIX, XXX, e XXXI sempre del secondo libro; una terza, infine, tra i canti IV e VI del terzo libro.

Nonostante la comune rilevanza narrativa all'interno dell'opera, Albracà e Montealbano si caratterizzano come nuclei polemitici originati da propulsioni differenti. La prima è guerra d'amore e per amore. Nasce da una passione condivisa per Angelica e si sviluppa quasi esclusivamente in funzione della fanciulla:

⁶⁶¹ R. Brusagli, «Ventura» e «Inchiesta» fra Boiardo e Ariosto, cit. p. 111.

[...]

E nela Circasìa fece la intrata;
hor quella regione era in conquasso:
tutta la gente se vedeva armata,
però che Sacripante, il Re circasso,
una gran guerra aveva incomenciata
contra Agricane, Re di Tartarìa;
l'un e l'altro signor gran possa avìa.

La cagione era di questo rumore
non odio antiquo o zilosia di stato,
né confine di regno o dishonore,
né lo esser per victoria reputato:
ma l'arme li avea posto in mane Amore,
perché Agricane al tuto è destinato
Angelica per moglie di ottenere.
Essa ha proposto più presto morire,

et ha mandato in ogni regione,
presso e lontano e per ogni paese;
o sia Re grande, o sia picol Barone
invita ciascaduno a sue diffese;
e già molta migliaia di persone
per aiutar la dama ha l'arme prese,
ma prima assai deli altri Sacripante,
che lungamente li era stato amante⁶⁶².

Non solo Sacripante e Agricane, ma anche Orlando e Rinaldo interverranno in questo terreno narrativo in funzione della bella saracena (amore o disamore che sia).

Al contrario, la guerra di Montealbano, pur essendo fornita anch'essa di incentivi erotico/amorosi, è guerra di fede, spazio epico a tutti gli effetti. Qui ad essere portato in scena è il tradizionale scontro tra cristiani e pagani, la «difesa della cristianità contro la minaccia pagana»⁶⁶³:

[...]

Hor mi convien al gran pelago intrare,
volendo aprir la guera sterminata.
Africa tuta vien di qua dal mare,
sfavila tuto 'l mondo a gente armata;

⁶⁶² In. I, ix, 38-40.

⁶⁶³ M.Praloran, «*Maraviglioso artificio*», cit. p. 116.

per ogni luoco, in ogni regione,
è fero e foco e gran destrutione.

Asembrato in Levante è 'l re Gradasso,
in Ponente Marsilio, il Re di Spagna
che ad Agramante ha concesso il passo,
et esso è in Megiogiorno ala campagna.
Tuta Cristianitate anco è in fracasso,
la Franza, l'Ingletera e la Alemagna;
né Tramontana in pace se rimane,
vien Mandricardo, il figlio de Agricane.

Tuti vengono adosso a Carlo Mano
d'ogni parte del mondo, a gran furore:
alhor fia pien di sangue il monte e 'l piano,
e s'oderà nel ciel l'alto romore!
[...] ⁶⁶⁴

In questo senso si può sostenere, citando Donnarumma, che se Montealbano rappresenta una guerra di ispirazione carolingia in tutti i sensi perché guidata da valori epici, quella di Albracà «è una guerra anticarolingia [...] perché combattuta per Amore»⁶⁶⁵. Nonostante in questa differenza, non superficiale, risiedano alcune trasformazioni e mutamenti brulicanti di significato –soprattutto nelle dinamiche interne e ideologiche tra cristiani e saraceni-, ciò che risulta, analizzando le voci emergenti dai paladini, è che i due intrecci bellici hanno come fine comune l'encomio del valore guerresco di alcuni protagonisti e che rispondono entrambi a quell'«intonazione», quella «dimensione»⁶⁶⁶ sulle quali si accorda, secondo De Robertis, il disegno del poema.

Partiamo dalla battaglia di Albracà che si è già detto essere guerra d'amore. È Astolfo a introdurci alla guerra nella rocca al canto X del primo libro: attraverso i suoi occhi ci si prospetta la rassegna dell'esercito di Agricane e dei suoi alleati pronti ad attaccare la rocca (I, x, 9-16). Come ha scritto la Tissoni Benvenuti questa rassegna, di ispirazione virgiliana, «è una rassegna cavalleresca dove prevalgono

⁶⁶⁴ In. II, xvii, 2-4.

⁶⁶⁵ R. Donnarumma, *Storia dell'Orlando innamorato. Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, cit. p. 132.

⁶⁶⁶ D. De Robertis, *Esperienze di un lettore dell'Innamorato*, in *Boiardo e la critica contemporanea*, cit. pp. 197-220, p.198.

le figure di re, a volte caricaturali perché si tratta di nemici. Sono re di regni nord-orientali e nordici; entrano nel poema solo per questo assedio di Albracà e, coerentemente con l'intenzione dell'opera, saranno quasi tutti (tranne due) uccisi dal difensore di Angelica, Orlando, che deve per amore compiere anche in ambito strettamente guerresco le *mirabil prove* promesse all'inizio»⁶⁶⁷.

Subito dopo il *fool knight* si incammina immediatamente verso Albracà:

Dapoi che Astolpho la cagione intende
perché era quivi la gente adunata,
subitamente il suo viaggio prende.
Forte cavalca ciascuna giornata,
fin che ala roca di Albracà discende
dove stava la dama delicata,
la qual, sì comme Astolpho vide in faza,
subito lo conobe e quello abraza⁶⁶⁸.

L'arrivo di Astolfo viene però immediatamente messo in ombra dalle parole di Angelica e dall'introduzione, anche se solo evocata, di Orlando e Rinaldo:

«Per mille volte tu sia il benvenuto, »
dicea la dama «franco paladino,
che sei gionto al bisogno delo aiuto!
Teco fosse Renaldo, il tuo cugino!
Questo castelo avesse io poi perduto,
e tuto il regno, io non darìa un lupino,
pur che qua fusse quel Baron iocondo,
che più val sol che tutto l'altro mondo!».

Diceva Astolpho: «Io non ti vuò negare
che un franco cavalier non sia Renaldo;
ma questo ben ti voglio racordare:
che ala battaglia son di lui più saldo.
Alcuna fiata avémo insieme a fare
et io li ho posto intorno tanto caldo
che io l'ho fatto sudare insino al'osso
e dire: "Io te mi rendo, e più non posso".

E il simel ti vo' dire anchor de Orlando,
che dela galiardia se tien stindardo;
[...]»⁶⁶⁹

⁶⁶⁷ A. Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Innamoramento de Orlando»*, cit. p. 319.

⁶⁶⁸ *In.* I, x, 17.

Le parole di Astolfo si riveleranno, come al solito, vanteria senza fondamento: nonostante Baiardo, la lancia magica dell'Argalia e un iniziale successo contro la schiera di Agricane, Astolfo finirà prestissimo prigioniero del nemico («Hor preso è Astolpho, e perduto è Baiardo,/e il rico arnese, e la lancia dorata»⁶⁷⁰). Qualche ottava dopo (I, x, 37-41), questa volta dalla voce narrante, ci viene presentata anche la schiera di Sacripante, pronto a difendere l'amata Angelica.

Quello che emerge dalle prime ottave di questa battaglia è riassumibile in due punti. Da un lato, fin da subito, svanisce la tradizionale ripartizione tra cristiani e pagani: Astolfo difende Angelica; Agricane e Sacripante si combattono vicendevolmente. L'amore non distingue tra fedi religiose, ma risponde esclusivamente all'istinto passionale. Dall'altro, ancora prima di essere fisicamente presenti nella battaglia, Orlando e Rinaldo aleggiano già come futuri possibili *deus ex machina*, potenziali chiavi di volta del conflitto. E la rapida *débaclé* di Astolfo non fa altro che rafforzare le aspettative sui due protagonisti.

In effetti tutta la prima parte della battaglia, pur nell'assenza fisica dei due paladini cristiani, sembra porsi come obiettivo quello di preparare il terreno alla loro venuta. Sia la conquista di Baiardo (cavallo di Rinaldo) da parte di Agricane nel duello con Astolfo (I, x, 36), sia lo scontro feroce tra Agricane e Sacripante (I, xi, 1-15), si costituiscono come prologhi per il successivo svolgimento del conflitto. Entrambi questi fatti mirano infatti a evidenziare lo straordinario valore militare di Agricane, che è il protagonista indiscusso della prima parte dell'assedio: Agricane ferisce Sacripante (I, xi, 12); sbaraglia da solo le truppe nemiche (I, xi, 20-45) al punto da costringere Angelica ad aprire le porte della rocca per dare soccorso agli alleati (I, xi, 25); obbliga l'ambita saracena a rintanarsi nella fortezza insieme a Sacripante e ai re rimasti vivi (I, xiv, 21).

Non ci è ancora dato sapere chi dei due cugini lo affronterà *vis-à-vis*, ma sappiamo già che solo il pregio bellico di Orlando o Rinaldo potrà battere questo cavaliere «Pagan galiardo»⁶⁷¹. Anche qui, come nei capitoli precedenti, la linea guida che regola le dinamiche tra i due cugini risulta essere l'amore. Scopriremo

⁶⁶⁹ In. I, x, 18-20.

⁶⁷⁰ In. I, x, 36.

⁶⁷¹ In. I, xi, 33.

ben presto che sarà infatti Orlando l'unico in grado di affrontare e sconfiggere Agricane.

Giunto ad Albracà insieme ai nove, dopo che Angelica, grazie all'anello, li ha liberati dall'incantesimo di Dragontina, il conte di Brava si trova immediatamente ad affrontare il re tartaro.

Il valore di Agricane, nel frattempo, si è arricchito agli occhi del lettore anche di un ulteriore merito. Di fronte al tentativo dell'infame Trufaldino di imbonirsi il re Pagano, offrendo Torindo e Sacripante presi con l'inganno, Agricane risponde «con gli occhi accesi e con superba faza»⁶⁷²:

«Non piace a Trivigante mio signore,
né per lo mondo mai se possa dire,
che alo esser mio sia meglio un traditore!
Vincer voglio per forza e per ardire
et a fronte scoperta farmi honore.
Ma te col tuo signor farò pentire
come ribaldi, che aviti ardimento
pur far parole a me di tradimento!»⁶⁷³

Agricane è dunque re di valore e cortesia indiscutibili e, di nuovo, emerge con forza il fatto che nell'*Innamoramento* «la differenza di religione è un dato di fatto puramente casuale che non comporta alcuna distinzione fra i diversi personaggi sul piano spirituale»⁶⁷⁴.

Il duello tra Orlando e Agricane si srotola attraverso i canti XVIII e XIX del primo libro, ma viene anticipato nei canti precedenti all'interno di quella dimensione collettiva che è la battaglia epica. Per tutti i canti XV e XVI infatti, la forza centripeta della narrazione è costituita proprio dalle figure dei due eroi: Orlando e Agricane sono i nuclei magnetici del racconto boiardesco, si stagliano come enormi pianeti attorno a cui ruotano gli alleati-satelliti, si nutrono di quella forza monolitica fatta di energico e primitivo che ben aveva individuato nel Boiardo il Croce⁶⁷⁵. Tutto ciò che accade in questi canti ha origine e termine in uno dei due paladini. All'inizio del canto XV Orlando e Agricane si scontrano, anche se

⁶⁷² *In.* I, xiv, 52.

⁶⁷³ *In.* I, xiv, 53.

⁶⁷⁴ A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 103.

⁶⁷⁵ B. Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1920, p. 68.

in un breve duello, per la prima volta. La loro collisione inaugura le danze belliche:

[...]

Prima de tuti Orlando l'hasta aresta:
verso Agrican vien testa per testa.

E' se incontrarno insieme e doi Baroni
che avean possanza e forza smisurata,
e nulla si pigarno deli arzoni,
né vi fo alcun vantagio quella fiata.
Poi se voltarno a guisa de leoni:
ciascun con furia trasse for la spada
e comenciàr tra lor la acerba zuffa.
Hor l'altra gente gionge ala baruffa

sì che fo forza a quei due cavalieri
lassar tra lor lo assalto comenciato,
ben che si dipartìr mal volentieri
ché ciascun si tenea più avvantagiato
[...]⁶⁷⁶.

Poi è tutto un susseguirsi di campi e controcampi tra schiere nemiche, di soggettive e semisoggettive, fino al duello finale. I duelli minori in cui si suddivide inizialmente la battaglia (I, xv, 8-13) risultano semplici *escamotage* di passaggio, mirati più a intrattenere il lettore che a far procedere la narrazione. Radamanco, Balano, Grifone, Santarìa, Antifor, Argante e Brandimarte si susseguono rapidamente in cinque ottave, comparendo e svanendo velocemente anche dalla memoria del lettore.

A tornare in scena con tutta la sua carica magnetica è però ben presto Orlando, guidato in questa sua impresa dall'amore per Angelica, difesa dai nove e in procinto di attraversare il campo di battaglia per raggiungere la rocca:

Il Conte, che ala dama è lungi poco,
ode la voce che cotanto amava:
nel core e nela faza véne un foco,
fuor del'elmo la vampa sfavillava;
bateva e denti e non trovava loco,
e le ginochie sì forte serrava

⁶⁷⁶ *In. I, xv, 2-4.*

che Briliadoro, quel forte corsiero,
dela gran streta càde nel sentiero,

aben che incontinenti fo levato.
Hora ascoltati fuora di misura
colpi diversi de Orlando adirato,
che pur a racontarli è una paura
[...]⁶⁷⁷.

Dall'ottava 19 alla fine del canto la scena è tutta per il figlio di Melone che «non prende alcuna posa [...] ma fulminando mena Durindana, / e non risguarda grande o picolino»⁶⁷⁸. Qui a emergere come prepotente forza propulsiva per la narrazione è ancora una volta il rapporto Angelica-Orlando. Tutto il resto (e in questo canto perfino Agricane) ruota attorno al connubio dama-paladino, a quell'amore totale e sincero che vincola Orlando alla bella saracena e che si rivela essere il motore di ogni gesto e successo del figlio di Melone. Stagliato sopra tutti come un gigante tra i pigmei⁶⁷⁹, Orlando si nutre dell'amore per Angelica come di una scarica elettrica in grado di mantenere a livelli elevatissimi la tensione bellica.

In più punti è infatti proprio un lamento o una richiesta di aiuto della dama a infuocare l'animo del conte di Brava o a orientarlo in una certa direzione:

Agrican combatea con Aquilante
alhor che Orlando mena tal roina.
Angelica ben presso gli è davante,
che trema come foglia la meschina.
Eccoti giunto quel Conte de Anglante;
con Durindana mai non se raffina,
hor taglia homini armati, hor destrieri;
urta pedoni, atterra cavalieri,

et ebbe visto il Tartaro da canto,
che facea de Aquilante un mal governo,
et ode dela dama il tristo pianto;
quanta ira alhora acolse io nol diserno!

⁶⁷⁷ *In. I, xv, 19-20.*

⁶⁷⁸ *In. I, xv, 22.*

⁶⁷⁹ Scrive Franceschetti che «le battaglie dell'*Innamorato* danno quasi sempre l'impressione di un piccolo gruppo di giganti che avanza stritolando un mondo di pigmei, fino al punto in cui necessariamente alcuni di loro finiscono con l'incontrarsi o meglio con lo scontrarsi». Cfr. A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 16.

[...] ⁶⁸⁰

O ancora, qualche ottava dopo, invocato a gran voce da Angelica indifesa:

[...]

Era a veder una compassione
la damisella come lacrimava:
scapigliata crida lamentando,
ad ogni crido chiama il conte Orlando.

[...]

Ma il Conte vede quella dama adorna
che ad alta voce li dimanda aiuto:
là se rivolta, che già non soggiorna ,
che tuto il mondo non l'avria tenuto⁶⁸¹.

Succede di nuovo anche all'ottava 36 di fronte ad una nuova invocazione di Angelica rapita da Santarìa («Se tu me ami, Baron, famel sentire:/ occideme, io te prego, con tue mane!/ Non mi lasciar portar a questo cane!«).

E per finire alla fine del canto quando, di fronte al ricatto di Trufaldino (aprire la porta della rocca assediata in cambio di un giuramento di difesa da parte di Orlando e i nove cavalieri), il conte di Brava, che inizialmente «tal promessa ben li niega, / anci il minacia con viso turbato»⁶⁸², si lascia convincere dalle suppliche di Angelica:

[...]

Ma quella dama che egli ha in brazo il prega
e streto al collo lo tiene abbracciato,
onde quel cor feroce al fin se piega:
comme volse la dama ebe giurato;
e simelmente ogni altro cavaliere
giura quel pato a pieno, e tuto intiero⁶⁸³.

Quello che ruota intorno a questo centro elettromagnetico, costituito da Orlando e Angelica, è una massa indefinita di soldati impauriti o uccisi:

⁶⁸⁰ *In. I, xv, 27-28.*

⁶⁸¹ *In. I, xv, 31-33.*

⁶⁸² *In. I, xv, 52.*

⁶⁸³ *In. I, xv, 52.*

Non ebe il mondo mai cosa più scura
 che fo a mirare il disperato Conte:
 contra a sua spada non vale armatura.
 Di gente occisa ha già fato un gran monte,
 et ha posto a ciascun tanta paura
 che non ardiscon di mirarlo in fronte
 [...] ⁶⁸⁴.

Anche i nove valorosi cavalieri entrano ed escono di scena come secondi ballerini al servizio dell'*étoile* Orlando.

Se nel canto XV la macchina da presa agisce in soggettiva su Orlando, il canto XVI inizia con un controcampo che sposta il punto di vista dal paladino cristiano all'altro primo ballerino di questa danza marziale: Agricane, granitico e terribile re pagano in grado di spaventare non solo i nemici, ma anche i propri compagni (I, xvi, 5-8) sopra i quali si staglia nettamente per coraggio e superiorità morale.

In questo senso le battaglie dell'*Innamoramento* si nutrono dei colpi «di pochi protagonisti»⁶⁸⁵. Tutto il resto, tutte le infinite masse di uomini e di cavalli che si muovono nei campi di battaglia, fungono da sfondo, da scenografia per gli affondi dei paladini principali. Così, «l'eroe del Boiardo sembra innalzarsi come una torre sui campi di battaglia, su uno sfondo indeterminato e anonimo di innumerevoli eserciti»⁶⁸⁶.

Anche il possente Agricane si rivelerà però essere al servizio di Orlando: un'altra prova nel cammino costellato di successi del figlio di Melone.

L'apice è costituito dal duello vero e proprio tra questi due giganti, preparato da Boiardo e atteso dal lettore. Un primo incontro-scontro tra i due lo si trova alle ottave 9-26 del canto XVI:

Se forsi insieme mai scontràr dui troni
 da Levante a Ponente al ciel diverso,
 cossì proprio si urtarno qui' Baroni:
 l'un e l'altro ale croppe andò riverso
 poi che eber fracassati e lor tronconi,
 con tal roina et empeto perverso
 che qualunque era d'intorno a vedere

⁶⁸⁴ *In.* I, xv, 26.

⁶⁸⁵ A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 16.

⁶⁸⁶ *Ivi*, p.16.

pensò che il ciel dovessi giù cadere⁶⁸⁷.

Si susseguono una serie di colpi e parallelismi evidenti che determinano una sostanziale parità di forze tra i due paladini: su due destrieri di straordinaria agilità (Brigliadoro per Orlando, Baiardo per Agricane), armati di due spade di meravigliosa fattura (Tranchera per Agricane, Durindana per Orlando), i due cavalieri combattono sul filo di un equilibrio affascinante, sapientemente creato da Boiardo per aumentare la *suspense* nel lettore. L'innegabile parità di forze è sottolineata anche dagli spettatori del duello:

Stano a veder quei quatro cavalieri
che vener con Orlando in compagnia,
e mirando la zuffa e i colpi fieri,
e tuti insieme e ciascadun dicia
che il mondo non avia dui tal guerieri
di cotal forza e tanta vigoria.
Li altri Pagan che guardan la tenzone
dicean: «Non c'è vantagio, per Macone!»⁶⁸⁸

A interrompere lo scontro non saranno, come prima, cause di forza maggiore, ma una richiesta di Agricane che conferma la profonda cortesia cavalleresca di Orlando. Sono giunte ad Albracà le truppe di Galafrone in difesa di Angelica. Il gigante Archiloro sta facendo a pezzi l'esercito di Agricane e il re saraceno chiede al valoroso avversario una tregua per poter accorrere in difesa dei suoi. Il discorso di Agricane si estende per sei ottave, promettendo in cambio del posticipo del duello anche il Regno di Mosca. Ma saranno poche frasi e di tutt'altro genere a convincere Orlando:

«Deh, cavalier, in cortesia,
se mai nel mondo amasti damigela,
o se alcuna forse ami tuttavia,
io te scongiuro per sua faza bela
(cossì la ponga Amore in tua balia!):
Nostra bataglia lassa nel presente,
perché io doni soccorso alla mia gente!

⁶⁸⁷ In. I, xv, 10. Frequente è il ricorso a tempesta, folgore, tuono o simili per significare la forza e l'impeto dei combattenti e dei loro colpi. Cfr. M.C. Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988, p. 105.

⁶⁸⁸ In. I, xvi, 20.

[...]

Ma hora te prego che per questa fiata
andar me lascia, cavalier sicuro!
Se alcuna cosa hai mai nel mondo amata,
per quela sol te prego e te scongiuro:
vedi mia gente rota e sbaratata
da quel gigante smisurato e scuro,
e se io li dono per tuo merto aiuto,
sarò in eterno in obbligo tenuto»⁶⁸⁹

Angelica e l'amore tornano dunque a tracciare il cammino di Orlando. E l'immediato commento boiardesco pone ancora una volta il paladino cristiano sul piedistallo per la sua naturale inclinazione all'amore e di conseguenza alla cortesia:

Aben che il Conte assai fosse adirato
pe'l colpo ricevuto a gran martire
e volentier se avesse vindicato,
ala dimanda non seppe disdire,
perché uno homo gentile e innamorato
non puote a cortesia giamai fallire.
Cossì lo lasciò Orlando ala bon' hora
et aiutarlo se proferse anchora⁶⁹⁰.

Agricane accorrerà dunque in aiuto dei suoi, dimostrando il suo innegabile valore nello scontro contro Archiloro e nella messa in fuga delle schiere di Galafrone (I, xvi, 44-52). Nel frattempo l'inquadratura si sposta fuori dal campo di battaglia introducendo la figura di Marfisa (che tornerà presto al centro della scena, ma in relazione a Rinaldo) per poi tornare velocemente sul nucleo magnetico Orlando-Angelica. La fanciulla, spaventata per le sorti del padre Galafrone,

[...]

al conte Orlando manda per aiuto.

Manda a pregarlo che senza tardanza
gli piaccia aiuto al suo patre donare;

⁶⁸⁹ *In. I, xvi, 37-42.*

⁶⁹⁰ *In. I, xvi, 43.*

[...]

Lo innamorato Conte non si posa:
e' trasse Durindana con furore,
e fié bataglia dura e tenebrosa,
come io vi conterò tuto il tenore
[...] ⁶⁹¹.

Su questa nuova connessione indissolubile tra Orlando e la dama amata, Boiardo interrompe il racconto della battaglia, introducendo la figura di Rinaldo e il suo arrivo per cause e intenti ben diversi alla rocca di Albracà.

Fin qui dunque a primeggiare con forza sopra a compagni e nemici è Orlando: sia Angelica, sia i nove, sia le masse indefinite di soldati ed eserciti, sia lo stesso straordinario Agricane ruotano attorno al paladino cristiano con l'intento di sottolinearne l'eccezionale statura eroica. Statura eroica che anche qui si direbbe strettamente connessa alla sua capacità di amare rettamente e di conseguenza alla sua capacità, non tanto in questo caso di saper cogliere le occasioni della Fortuna, ma piuttosto di eccellere anche militarmente perché ogni sua impresa si fa impresa amorosa.

Dall'altro lato, invece, torna come esempio di disamore e quindi di insuccesso il cugino Rinaldo. Ancora prima del suo arrivo ad Albracà, Rinaldo viene a conoscenza della battaglia in atto da un messaggero in fuga:

E cavalcando per la selva scura,
essendo meglio il giorno già passato,
vidon venir correndo ala pianura
sopra un cavallo, uno hom tuto armato
che mostrava ala vista gran paura;
et era il suo destrier molto affannato,
forte batendo l'un e l'altro fianco,
ma l'homo trema et è nel viso bianco.

Ciascadun di novelle il dimandava,
ma lui non rispondëa alcuna cosa,
e pur adietro spesso riguardava.
Doppo, ala fin, in voce paurosa,
perché la lingua col cor li tremava,
disse: «Mal agia la voglia amorosa

⁶⁹¹ *In. I, xvi, 58-60.*

de il re Agricane, ché per quel'amore
cotanta gente è morta a gran dolore!

[...]

Ma non cognosco un cavalier soprano
che non ha di prodeza parangone:
tutti soletto ce caciò de il piano;
occise Radamanco e Sarytrone
con altri cinque Re ch'è in quella guerra:
tuti in due peci fece andar per terra.

[...]

Dapoi che io vidi quel colpo diverso,
duecento miglia son fugito in caza
e volentier me avrìa nel mar sumerso,
perché averlo ale spale ognor mi pare.
A Dio siati: io non voglio aspetare!

Ché io non me credo maï esser sicuro
sin che io non son a Rocabruna ascoso:
levarò il ponte e starò sopra il muro!»
[...]⁶⁹²

Come capitato in altre occasioni, anche qui aleggia sulle imprese di Rinaldo il fantasma orlandesco. Pur se fisicamente assente, la presenza di Orlando è davvero ingombrante, al punto da creare ancora tremore e paura nell'araldo.

Rinaldo e i compagni (Fiordelisa, Iroldo e Prasildo) decidono dunque di incamminarsi verso Albracà. L'incontro con Marfisa apre un altro scenario di scontro, parallelo e esterno a quello costituito dalla battaglia. Rinaldo si prepara a duellare con la donna guerriera, da Fiordelisa definita «cosa più fiera non si trova al mondo»⁶⁹³, ma subentra subito un evento che crea nel lettore un immediato sentimento di *déjà-vu*: un messaggero giunge nel luogo del duello e chiede a Marfisa di intervenire nella guerra perché l'esercito di Galafrone è in difficoltà. Questa la risposta della dama guerriera:

Disse Marphysa: «un poco ivi rimane,
che io vengo al campo senza far dimora:
hora che questi tre me sono in mane

⁶⁹² *In.* I, xvii, 51-56.

⁶⁹³ *In.* I, xvii, 59.

daròtegli pregion in poco de hora;
poi prenderagio presto il re Agricane,
che ben agia Macone e chi l'adora!
Vivo lo prindirò, non dubitare,
et ala roca lo farò fillare!»⁶⁹⁴

Si materializza immediatamente agli occhi del lettore quello che era successo un canto prima tra Orlando e Agricane. Se il re pagano, di fronte alla disfatta del proprio esercito, era accorso immediatamente in aiuto dei suoi compagni, Marfisa, donna di estremo orgoglio ma poca affidabilità, posticipa l'intervento richiesto. E questa dilazione è resa ancora più grave dal fatto che mai la donna guerriera giungerà in aiuto di Galafrone e che, anzi, alla fine si scaglierà contro lo stesso re.

Marfisa dunque non è solo, come già sottolineato, priva di qualunque *appeal* sessuale, donna bellissima ma incapace di creare attrazione, ma è anche e ripetutamente sprovvista di cortesia cavalleresca. Lo è qui. Lo sarà anche con il valoroso Sacripante quando, nel bel mezzo di un duello quasi venti canti dopo, non gli permetterà di accorrere in aiuto dei suoi nonostante le sue disperate richieste (II, iii, 12-13).

Ognuno dunque ha l'avversario che si merita. L'unico avversario degno del disamoroso Rinaldo è una donna scortese. Se ad Orlando spetta il confronto con uno dei cavalieri più grandiosi e nobili del poema quale Agricane, il barone di Montealbano si deve accontentare di un nemico di serie B, non in quanto a valore bellico, ma, cosa più grave, in quanto a cortesia cavalleresca. Del resto - e torna qui una costante dell'*Inamoramento*- Agricane è guidato da amore, Marfisa no: in una sorta di gioco a specchio, anche la creazione degli attriti è regolata da Venere.

Ecco dunque che anche le armi sottostanno alla legge che regola tutte le pagine del poema: quello che a prima vista potrebbe sembrare semplicemente un accavallarsi di colpi e scontri casuali, un susseguirsi di affondi e morti generato all'interno di quello che Sanguineti ha definito uno «splendido caos»⁶⁹⁵, corrisponde e risponde invece a quella linea guida boiardesca che fa di Amore una forza totalizzante e onnipotente.

⁶⁹⁴ In. I, xvii, 65.

⁶⁹⁵ E. Sanguineti, *Ariosto nostro contemporaneo*, cit., p.73.

Il canto XVIII rappresenta in questo senso la concretizzazione di questo principio. Nettamente diviso in due parti, costringe il lettore alla comparazione tra il duello Rinaldo-Marfisa (ottave 1-24) e quello Orlando-Agricane (25-55). Il risultato è in tutti i sensi a favore della seconda coppia.

Rinaldo e Marfisa combattono un duello di colpi che non nasce da ragioni amorose e che anche nello scontro linguistico ha ben poco di nobile. Si pensi per esempio alla bestemmia di Marfisa, scagliata a suon di bastonate verso il cielo:

[...]

Chiama iniquo Macone e doloroso;
cornuto e beco Trivigante appella.
«Ribaldi,» a lor dicea «per qual cagione
teneti il cavalier in sul arcione?

Venga un di voi, e làsciassi vedere,
e pigli a suo piacer questa difesa,
che io farò sua persona rimanere
qua giù riversa e nel prato distesa!
Voi non voliti mia forza temere,
perché là su non posso esser ascesa!
Ma se io prendo il camino, io ve ne avviso,
tutti vi occido, et ardo il Paradiso!»⁶⁹⁶

Il dialogo tra i due è pressoché assente: Rinaldo non risponde nemmeno alle provocazioni della dama (I, xviii, 12) perché «cianzar non vòl con quella fiera,/ma far risposta col brando tagliente»⁶⁹⁷. E alla fine il barone di Montealbano risulta anche essere in svantaggio al punto da vergognarsi di se stesso e da invocare (non a caso) proprio il cugino più valoroso:

E' se sentìa di sangue pien la faza
et a sé stesso se lo improperava:
«dove vorai» dicea «che mai se saza
la tua codarda prova, anima prava!
Ecco una feminella che te caza:
Hor chi direbe il gran Conte di Brava
se me vedesse qua nel campo stare

⁶⁹⁶ *In.* I, xviii, 9-10.

⁶⁹⁷ *In.* I, xviii, 13.

contra a una dama, e non poter durare?»⁶⁹⁸.

Di timbro ben diverso è invece il duello Orlando-Agricane, uno degli episodi più belli e densi di potenzialità di tutto il poema. A differenza di Rinaldo e Marfisa, qui a scontrarsi su una «selva piana» in «un bel prato intorno a una fontana» (I, xviii, 31) non sono semplicemente due automi cavallereschi caricati dalla molla del coraggio, della forza e dell'orgoglio, ma sono due creature umane ben distinte e regolate dal tempo amoroso. E, come scritto Franceschetti, questa grande pagina di poesia «si concentra non nei colpi del duello in cui Agricane troverà la morte, ma nel colloquio in cui Orlando e il re tartaro hanno modo di manifestare se stessi e di sentirsi veramente l'uno contro l'altro, irreparabilmente divisi dall'amore per la stessa donna»⁶⁹⁹.

Qui, fin dall'inizio del duello, gli scambi di cortesie e le ammissioni di reciproco valore sono frequenti e costituiscono la linfa stessa dello scontro. Agricane fa allontanare Orlando dal campo di battaglia e quando il paladino cristiano lo accusa di essere fuggito gli risponde così:

[...]

«Tu sei per certo il più franco Barone
che io mai trovasse nela vita mia,
e però del tuo scampo fia cagione
la tua prodecia e quella cortesia
che ogi sì grande al campo usato m'hai,
quando soccorso a mia gente donai.

Però te voglio la vita lasciare,
ma non tornasti più per darmi inciampo!
Questo la fuga mi fié simulare,
né vi ebi altro partito a darti scampo.
Se pur te piace meco battagliaire,
morto ne rimarai su questo campo,
ma siami testimonio il ciel e il sole
che darti morte me dispiace e dole!»⁷⁰⁰.

Sulla stessa linea anche la replica di Orlando:

⁶⁹⁸ In. I, xviii, 24.

⁶⁹⁹ A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 108.

⁷⁰⁰ In. I, xviii, 34-35.

Il Conte li rispose molto humano,
perché avia preso già di lui pietate:
«Quanto sei» disse «più franco e soprano,
più de te me renresce in veritate,
che sarai morto, e non sei christiano,
et andrai tra l'anime dannate;
ma si vuo' il corpo e l'anima salvare,
piglia batesmo e lascirote andare!»⁷⁰¹

Già dai primi scambi di battute si avverte dunque la diversità di tono che caratterizza i duelli di Rinaldo e Orlando: il primo privo di ogni cortesia cavalleresca, scontro fisico fine a se stesso; il secondo nutrito invece di un'assoluta superiorità spirituale e morale dei due protagonisti. Lo stesso Boiardo contribuisce a incrementare nel lettore questo senso di supremazia della coppia Orlando-Agricane, riservando nella prima parte al duello vero e proprio poco più di un'ottava:

Né più parole; ma trasse Tranchera
e verso Orlando con ardir se afronta.
Hor se comincia la bataglia fiera,
con aspri colpi di taglio e di punta:
ciascun è di prodeza una lumera,
e stérno insieme (comme il libro conta)
da il megio giorno insino a nòte scura,
sempre più franchi ala bataglia dura.

Ma poi che il sol avia passato il monte,
e comenciosse a far il ciel stellato,
prima verso il Re parlava il Conte:
«che farem,» disse «che il giorno n'è andato?».
Disse Agricane con parole pronte:
«Ambi se posaremo in questo prato,
e domatina, comme il giorno pare,
ritornaremo insieme a batagliare»⁷⁰².

Il resto è dialogo, duello verbale, confronto di punti di vista. Così i due avversari si addormentano l'uno accanto all'altro, «come fosse tra lor antica pace»⁷⁰³ e

⁷⁰¹ In. I, xviii, 36.

⁷⁰² In. I, xviii, 38-39.

⁷⁰³ In. I, xviii, 40. Sulla tradizione precedente riferita a questo *parlement* notturno cfr. anche D. Delcorno Branca, *Orlando e Agricane alla fontana*, in *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a cura di Franca Magnani, Napoli, Loffredo, 1995, pp. 57-65.

dialogano amabilmente per una decina di ottave di religione, armi ed educazione⁷⁰⁴. Fino allo scontro fisico che non è più scontro ideologico, ma vero e proprio duello d'amore, scaturito dalla consapevolezza di essere entrambi innamorati della stessa donna. Colpisce in questo senso, come già individuato anche dalla Tisconi Benvenuti, la «totale assenza di animosità tra i due contendenti»⁷⁰⁵ che sembra davvero mirata a mettere in risalto la successiva ripresa della lotta per e a causa di Angelica.

E appare evidente che in un poema in cui *Amor omnia vincit*, non è certo un caso che a fomentare il duello, anche fisico, tra due dei più pregevoli protagonisti sia proprio la forza d'amore. L'amore per Angelica è qui la scintilla che innesca l'attrito. Sia Orlando che Agricane si battono con la piena consapevolezza che in gioco non c'è semplicemente l'attrazione per una donna, ma la loro stessa vita. Entrambi innamorati, Orlando e Agricane sono di conseguenza, all'interno di un poema in cui l'amore è forza suprema e retta, eroi nobili d'animo. Così Agricane può sostenere, in un'autocitazione boiardesca che messa in bocca al re tartaro appare come un vero tributo d'amore, che «ogni cavalier ch'è senza amore/ se in vista è vivo, vivo è senza core!»⁷⁰⁶. E Orlando, a sua volta,

[...]

«Cossì poria spicar mie membra istesse
e levarme di fronte li occhi mei,
e viver senza spirto e senza core,

⁷⁰⁴ Sull'importanza di queste ottave per la comprensione dell'educazione dei principi alla corte estense cfr. A. Tisconi Benvenuti, *Le armi e le lettere nell'educazione del Signore nelle Corti padane del Quattrocento*, in «Mélanges de l'École française de Rome», 99 (1987), pp. 435-46. Scrive la Tisconi Benvenuti che l'episodio di Orlando e Agricane «è fondamentale per capire quale battaglia avessero condotto -stessero conducendo, ancora negli anni Settanta - le lettere alla corte estense per ottenere quel prestigio che le armi avevano da sempre [...]. Agricane è il *miles* refrattario alle lettere che ha rifiutato la *paideia* umanistica in modo violento, rompendo addirittura la testa al suo maestro e spendendo poi la sua fanciullezza "in cacce, in giochi d'arme e in cavalcare" Non solo Agricane è soddisfatto di questa sua educazione ma la esalta come quella che sola conviene al cavaliere : «dottrina al prete ed al dottor sta bene : / io tanto saccio quanto mi conviene». Non conviene infatti a «gentilezza / star tutto il giorno ne' libri a pensare». Orlando si fa in questa occasione paladino della cultura : concorda, sì, con Agricane sulla maggiore importanza delle armi - « Io tiro teco a unsegno : / che l'arme son de l'orno il primo onore» (e del resto non avrebbe potuto rifiutare l'ottica propria del signore al quale il discorso è rivolto in modo privilegiato, Ercole d'Este); ma, aggiunge subito dopo, il sapere non rende meno degno un cavaliere «anci lo adorna come un prato il fiore». Le lettere diventano così anche a corte qualità necessaria per il cavaliere : a «gentilezza» non disconviene il trascorrere almeno una parte del giorno con i libri, a pensare».

⁷⁰⁵ A. Tisconi Benvenuti, *Commento all' «Innamoramento de Orlando»*, cit. p. 530.

⁷⁰⁶ *In.*, I, xviii, 46. Cfr. anche *AL*, I, 1, 14.

come lasciar de Angelica lo amore!»⁷⁰⁷

Nel giro di un'ottava lo scontro tra i due cavalieri si ravviva di toni violenti e i due ricominciano a combattere alla luce della luna (I, xviii, 48-55; I, xix, 1-12) fino alla conversione e alla morte di Agricane (I, xix, 13-17).

È evidente dunque come il raffronto tra Orlando e Rinaldo sia anche in questo caso radicalmente sbilanciato a favore del primo. E se è vero che «per il Boiardo la conversione non è altro che un semplice tributo pagato al luogo comune tradizionale»⁷⁰⁸, è anche vero che qui rappresenta il perfezionamento di *status* di uno degli eroi prediletti dello scandinave. E il fatto che il confronto diretto con questo gigante pagano sia affidato ad Orlando non può essere casuale, ma sembra rispondere a quel *fil-rouge* Orlando-fortuna, Rinaldo-sfortuna già individuata nelle altre parti di questa tesi. Anche in questo caso dunque la giustizia d'amore primeggia, concedendo al paladino innamorato la possibilità di dimostrare il proprio valore nel confronto con l'avversario forse più valoroso di tutto il poema e confinando invece l'eroe disamoroso alla periferia del campo di battaglia.

La morte di Agricane disperde il suo esercito che viene nel frattempo attaccato con furia da Galafrone (I, xix, 24). Ben presto però la regia boiardesca stringe il campo nuovamente sul duello Rinaldo-Marfisa, lasciato interrotto al canto precedente. I due «già combatuto avian tuto quel giorno,/né l'un né l'altro n'ha punto avanzato»⁷⁰⁹. I colpi si moltiplicano fino all'arrivo di Galafrone che, vedendo Rinaldo su Rabicano, cavallo del proprio figlio, si convince di trovarsi di fronte all'assassino di Argalia. La posizione di Rinaldo si tinge nuovamente di contorni torbidi. Galafrone riconosce sì che il barone di Montealbano è «un homo soprano, /di sommo ardire e di molta possanza»⁷¹⁰, ma gli attribuisce meriti che lo stesso Boiardo non esita a sottolineare di altri:

[...]

Guardando iscorse il destrier Rabicano,
che fu de il suo figliol occise in Franza:
Feraguto lo occise con gran pena,

⁷⁰⁷ *In.*, I, xviii, 52.

⁷⁰⁸ A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 108.

⁷⁰⁹ *In.*, I, xix, 33.

⁷¹⁰ *In.*, I, xix, 36.

come sapeti, alla selva de Ardena⁷¹¹.

Galafrone attacca quindi Rinaldo, provocando l'ira della regina guerriera che vede interrotto il proprio duello:

Quando Marphysa vede quel vecchione
che sua bataglia vien a disturbare,
forte se adira e parli che a ragione
se debba de tal onta a vendicare
[...] ⁷¹².

Marfisa dunque si fa ancora una volta esempio supremo di scortesie cavalleresca scagliandosi contro il proprio signore. È a poche ottave da questo nuovo gesto non cortese che Rinaldo si ammanta di lealtà cavalleresca, intervenendo in difesa della donna attaccata da più parti:

Al pro' Renaldo che stava a guardare,
par che la dama riceva gran torto;
et a lei disse: «Io te voglio aiutare,
se ben dovesse tieco esserne morto!».
Quando Marphysa lo sente arivare,
ne prese alta baldanza e gran conforto,
et a lui disse: «Cavalier iocondo,
poi che sei meco, più non stimo il mondo!» ⁷¹³.

«È infatti contro ogni regola che un solo cavaliere venga assalito da una moltitudine siffatta»⁷¹⁴. Si è già detto altrove come non possa apparire casuale il fatto che il solo gesto cortese compiuto da Rinaldo nei confronti di una donna, sotto incantesimo di disamore, si rivolga all'unica dama del poema totalmente priva di qualunque *sex appeal*.

A questo si aggiunge da un lato il fatto che la dama in questione si macchi anche e in più punti di scortesie, dall'altro un'ulteriore non clemenza dell'autore nei confronti del paladino. Poche ottave dopo, infatti, un altro gesto di cortesia

⁷¹¹ *In.*, I, xix, 36.

⁷¹² *In.*, I, xix, 39.

⁷¹³ *In.*, I, xix, 47.

⁷¹⁴ A. Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Innamoramento de Orlando»*, cit. p. 555.

cavalleresca viene affidato da Boiardo al suo prediletto Brandimarte. Fiordelisa lo sta cercando e lo trova in disparte «sopra ala pianura»:

[...]

Trato s'era da parte alhora quando
Fu cominciata la battaglia dura,
che a lui parbe vergogna e cosa fella
cotanta gente offender la dongiella.

Però stava da largo a riguardare
E di vergogna avia rossa la faza:
de' compagni se avèa a vergognare,
non già di sé, che di nulla se impaza
[...]⁷¹⁵.

Il fatto che la cortesia di entrambi i gesti sia rivolta a Marfisa costringe il lettore alla comparazione tra i due cavalieri. Ed è lo stesso Boiardo a indicarci, e nemmeno tanto velatamente, il vincitore morale. La scena di sesso che segue l'incontro tra Fiordelisa e Brandimarte sembra davvero coronare una cortesia cavalleresca perfezionata anche da una naturale e retta inclinazione all'amore. Brandimarte non è solo cortese, ma è anche innamorato, o meglio, è cortese perché innamorato. Nel confronto con questo cavaliere «sempre aceso di gentil amore», anche la temporanea cortesia del barone di Montealbano risulta offuscata.

Dopo la parentesi dedicata alla coppia più bretone del poema, lo scandinese torna su Marfisa e Ranaldo e conduce per la prima volta il figlio di Amone nel campo di battaglia. È interessante notare che l'unica ragione che spinge Ranaldo ad avventurarsi tra le schiere che combattono sotto la rocca è esclusivamente personale e simile, per comunione di intenti, a quella di Marfisa. Dalle parole della regina guerriera, l'eroe disamoroso scopre che dentro la rocca si trovano Angelica e Trufaldino, «e in vero al mondo non ha doi persone/ che più presto volesse a suo domìno»⁷¹⁶: sulle ragioni dell'odio per la prima si è già parlato abbondantemente; l'uccisione di Trufaldino e quindi la vendetta su Albarosa e Polindo sono invece le merci di scambio che aveva promesso in cambio di Rabicano.

⁷¹⁵ *In. I, xix, 55-56.*

⁷¹⁶ *In. I, xx, 47.*

Solo per Angelica e Trufaldino Rinaldo decide di attaccare la rocca, alleandosi ancora una volta con una guerriera che non solo è scortese e poco leale, ma che, in aggiunta, ha come obiettivo finale anche la distruzione di Francia:

[...]

«Poi che sfata avrò la roca a tondo,
vuò pigliar guera contro tuto il mondo:

Primo Gradasso voglio disertare,
ch'è Re de il gran paese sericano;
poï Agrican vado a-rritrovare,
e tuta Tartaria porrò per mano;
indi in Ponente mi convien andare,
e disferò la Franza e Carlo Mano.
Nanti a quel tempo levarmi di dosso
maglia né usbergo né piastra non posso,

ché fatto ho sacramento a Trivigante
non de spogliarmi mai di questo arnese
infin che le provincie tute quante
e castelle e citade non ho prese»

[...] ⁷¹⁷.

Ora, se è vero che Rinaldo accetta di sostenere Marfisa «sin ch'abi Trufaldin a conquistare; /ma già più oltra il partito non piglio»⁷¹⁸, è anche vero che è quantomeno singolare l'alleanza con una guerriera che vuole uccidere Carlo Magno. Sembra che Rinaldo sia talmente offuscato dall'effetto dell'incantesimo della Fonte di Merlino da perdere la sua inclinazione alla difesa del proprio re.

C'è però una nota di merito che distingue il cristiano Rinaldo dalla pagana Marfisa: la capacità del paladino di saper tenere fede alle proprie promesse, capacità che lo accomuna e in un certo senso lo restituisce al suo gruppo di pari costituito da Orlando e i nove. Sia Orlando e i nove, sia Rinaldo onorano ciò che promettono: i primi difendono Truffaldino nonostante l'infamia che questo comporta; il secondo porta a compimento la vendetta giurata su Rabicano. Marfisa, invece, non mantiene nemmeno la promessa che la introduce nel poema, ovvero quella, qui ripetuta, di «mai non spogliarsi sbergo e piastre e maglia/ sin

⁷¹⁷ *In. I, xx, 46.*

⁷¹⁸ *In. I, xx, 48.*

che tre Re non prende per bataglia» (I, xvi, 29). Si toglierà l'armatura al canto XVI del secondo libro nell'inseguimento con Brunello che le ha rubato la spada⁷¹⁹.

Rinaldo dunque lancia la propria sfida a Trufaldino e ai cavalieri che lo difendono:

« [...]
Hor me intenda il grande e 'l picolino:
tuti ve sfido! Nel campo vi aspeto
e vuò provarvi con la spada in mano,
che ognon de voi è perfido e vilano!»⁷²⁰

Si apre qui una sezione della battaglia di Albracà dedicata quasi esclusivamente alla messa in evidenza del valore del barone di Montealbano. Il conflitto tra Rinaldo e i nove si configura come un climax di tensione crescente mirato a preparare il terreno a quel duello Orlando-Rinaldo che comincia al canto XXVI del primo libro e che rappresenta il vertice supremo della battaglia di Albracà.

In questa prefazione al duello, emerge con forza il valore indiscutibile del barone di Montealbano che però, ancora una volta, risulta offuscato agli occhi del lettore dalla mancanza di un avversario pagano vero e proprio, di statura prestigiosa come lo era stato per Orlando Agricane. Rinaldo combatte a lungo contro i suoi compagni e se, certo, la ragione è più che nobile (la vendetta promessa su Trufaldino), meno nobile appare il fatto che la virtù guerresca di questo paladino sfortunato sia esercitata contro i cristiani. Non tanto per questioni religiose, ma piuttosto per questioni di statura epica: nessuno dei duelli rinaldeschi restituisce quell'impressione di imponenza e preminenza spirituale affidata da Boiardo allo scontro Orlando-Agricane.

In ogni caso il valore di Rinaldo è innegabile e si manifesta distintamente quantomeno perché rivolto alla tutela di ideali cavallereschi (I, xxi, 2-4) e per quantità di avversari fronteggiati: il barone di Montealbano affronta e sconfigge in serie Oberto Dal Leone, Adriano, Grifone, Aquilante e Chiarione (I, xxi, 16-36; I, xxiii, 21-41). A questo punto, l'intervento dei pagani Marfisa e Torindo a favore di

⁷¹⁹ *In.* II, xvi, 6.

⁷²⁰ *In.* I, xxi, 4.

Rinaldo moltiplica i fuochi della battaglia con l'intento registico di evitare la monotonia:

L'una e poi l'altra zuffa voglio dire,
perché in tre lochi a un tempo si travaglia,
e il romore è sì grande del ferire,
e il spezar dele piastre e dela maglia
che a pena si potrebe il trono odire
[...]⁷²¹.

I duelli in scena sono tre: Marfisa contro Grifone e Aquilante (I, xxiii, 46-53; I, xxiv, 1-9); Rinaldo contro Adriano e Chiarione (I, xxiv, 10) e Oberto contro Torindo (I, xxiv, 11).

Il focus su Rinaldo prima del duello finale col cugino si interrompe con un patto stipulato dal figlio di Amone con Chiarione e Adriano: sospendere il duello fino al mattino successivo, a condizione che Trufaldino sia riportato in campo.

Ben diverso, invece, quello che prepara Orlando allo scontro. Giunto stremato ad Albracà a causa delle avventure per la conquista del cervo di Morgana, Orlando, come già visto anche altrove, viene accolto e coccolato dalla bella Angelica (I, xxv, 37-46) e le promette di proteggerla dalle minacce di Marfisa: una vera e propria premessa d'amore che lascia già intravedere il risultato finale. La saracena «se parte zogliosa e festante/ per la promessa di quel cavaliere»⁷²², Orlando viene avvisato da Grifone e Aquilante della presenza del barone di Montealbano. La reazione del figlio di Melone è drammatica e lo spazio dedicato alla psicologia orlandesca si estende per più di dieci ottave:

Presto dette combiato ai due germani
e nela zambra se chiuse solleto;
e' giva intorno stringendo le mani,
ardendo di gran sdegno, di dispeto;
e con lamenti e con sospir insani
senza spogliarsi se gitò sul letto,
ove con pianti e dolente parole
in cotal forma se lamenta e dole:

⁷²¹ In. I, xxiii, 46.

⁷²² In. I, xxv, 47.

«Ahi vita humana trista e dolorosa,
nela qual mai diletto alcun non dura!
Sì come alla giornata luminosa
vien dreto incontinente nòte scura,
cossì non fu giamai cosa gioiosa
che non fosse meschiata a di sventura,
ma ogni diletto è breve, e via trapasa;
la doglia sempre dura, e mai non lassa!

E questo si può dir per me, tapino,
qual con tanto piacer e tanto honore
accolto foi da quel viso divino,
ch'io non credète aver mai più dolore;
ma poi fo ciò per farmi più mischino
e che la pena mia fosse maggiore:
ché perder l'acquistato è magior doglia
che il non acquistar quel de che s'ha voglia.

Io son venuto nela fin del mondo
per l'amor di una damma conquistare:
et ebbe her sira un giorno sì iocondo
quanto m'avria saputo imaginare;
non vòl Fortuna ch'io giongiasse al secondo,
perché Renaldo me viene a sturbare.
E ben cognosce Idio che egli ha gran torto,
ma certo l'un di nui rimarà morto!»⁷²³

Orlando porta avanti il monologo decidendo di uccidere Renaldo perché,

«Se lui campasse, egli ha tanta malicia
ch'io ristarebe di mia dama privo:
lui scià del losanga ogni tristicia
e più ch'alcun dimonio egli è cativo.
E se io volesse alciar una pelicia
di donna, io non sarìa morto né vivo:
se lei non me insignasse o desse ardire,
cominciar non saprebe io, né finire»⁷²⁴.

⁷²³ Cfr. *In.* I, xxv, 51-58. Su queste ottave liriche cfr. anche M. Tizi, *Elementi di tradizione lirica nell'«Orlando Innamorato»: presenze e funzioni*, in *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, cit. pp. 215-281, p. 229. Cfr. anche A. Tissoni Benvenuti, *Commento all'«Innamoramento de Orlando»*, cit. p. 700 per riferimenti testuali di questo monologo agli *Amorum Libri Tres*.

⁷²⁴ *In.* I, xxv, 51-58

I toni sono davvero da femminuccia piagnucolosa e se è vero che, come già visto, la pazzia d'amore è difesa da Boiardo nel proemio del canto XXVIII, è anche vero che da queste ottave l'immagine di Orlando esce piuttosto malconcia. Non solo dà già per scontata la propria sconfitta amorosa («Ahi vita humana trista e dolorosa,/ nela qual mai diletto alcun non dura!»), ma riconosce addirittura la superiorità erotica del cugino ammettendo subito dopo la propria goffaggine sessuale. Stupisce che questo rovesciamento di ruoli avvenga proprio nell'anticamera del duello Orlando-Rinaldo, preparato dallo scandianese per tutto il primo libro e punto culmine di un'evoluzione ricercata per più di venti canti. Perché dunque mostrare il proprio paladino più importante a tali livelli di fragilità (e per di più amorosa) proprio prima dell'episodio più significativo del primo libro?

A ben guardare, si direbbe che sia questo momento, sia l'entrata nel campo di battaglia siano disposti da Boiardo in modo tale da creare le condizioni ideali perché il duello tra cugini si svolga a livelli di tensione altissimi e in un certo senso equilibrati. Lo scandianese ama allo stesso modo sia Orlando che Rinaldo e lo scontro deve essere quindi alla pari. Se fino ad ora il figlio di Amone risultava appannato agli occhi del lettore, ora Boiardo si assicura di ristabilire uguale grandezza e nobiltà ai due cugini prima della collisione vera e propria, prima di porli uno di fronte all'altro. E lo fa attraverso una serie di mosse magistrali.

Dopo il monologo orlandesco, rende il confronto tra i due *au pair* fornendo entrambi i paladini di un uguale numero di alleati:

[...]

Ma già il conte Orlando è gionto nel piano.

Come fo gionto ala rippa del prato,
sua lanza arresta, ch'è grosso troncone;
Stava Aquilante a lui dal destro lato,
et al sinistro venïa Griphone;
Trufaldin, che color avia mutato
per la paura, e possa Chiarione,
tuti di para insieme, e il re Adriano,
vengon spronando con le lanze in mano.

Dal'altra parte Marphysa se mosse,

seco Renaldo, et un gran fuste aresta;
Prasildo e Iroldo, ch'han estreme posse,
Torindo e il duca Astolpho con tempesta:
tutti han le lanze smisurate e grosse.
La giostra s'incomencia, aspra e robesta;
[...]⁷²⁵

Sei contro sei. Subito dopo, lo scontro tra i dodici fa sfiorare i due cugini, concedendo a Rinaldo la prima vera occasione per riscattarsi. I due «se vano adosso con tanta flagella»⁷²⁶, ma il destriero Baiardo riconosce il proprio padrone e si rifiuta di obbedire al conte di Brava. Questa pausa forzata dà a Boiardo la possibilità di far parlare il disamoroso Rinaldo. Il tono del barone di Montealbano è premuroso, figlio di quell'amore fraterno che lo lega ad Orlando e che già aveva preso forma qualche ottava prima, al momento del suono dei corni (I, xxvi, 14):

[...]
Poi che Renaldo vide il fato a pieno,
comencia al Conte in tal modo a parlare:
«Gentil cugin, tu sai che a Dio verace
ogni iniusticia e mal fàto dispiace.

Ove hai lassata quella mente pura
e l'animo gentil ch'avevi in Franza,
diffensor di bontade e di dritura
e di fraude nemico, e di slianza?
Caro mio Conte, ò ho molta paura
che cambiato non si' per mal'usanza,
e che questa malvagia meretrice
t'agia stirpato dela radice.

Vorresti mai che si sapesse in corte
che hai la difesa per un traditore?
Hor non te sarìa meglio aver la morte
ch'aver in fronte tanto dishonore?
Deh, lascia Trufaldin, o Baron forte,
e di quella ribalda il falso amore!
Che in veritate, a non dirti menzogna,
non sciò de qual acquisti più vergogna!»⁷²⁷

⁷²⁵ In. I, xxvi, 21-22.

⁷²⁶ In. I, xxvi, 26.

⁷²⁷ In. I, xxvi, 30-32.

La risposta di Orlando, al contrario, è accecata dall'amore per Angelica, totalmente irrazionale e priva di amore nei confronti del cugino al punto da fraintendere :

Orlando gli dicea: «Ecco un ladrone
ch'è divenuto bon predicatore!
Hor può ben star sicuro ogni montone,
dapoi che il lupo è fato pastore!
Tu mi conforti con bella ragione
abandonar de Angelica lo amore:
ma guardar dié ciascun d'esser ben neto
prima che altrui riprenda di diffetto!

Io non venne già qui per dir parole,
aben ch'io non mi possa adoperare,
e sopra ogni sventura ciò mi dole!
Ma fami al pegio hormai che tu pò fare,
che non serà nascoso el giorno il sole
che molta pena ti farò portare
di quel vilan parlar e di scortese,
qual de la dama avesti hor palese!»⁷²⁸

A spiccare qui per saggezza è dunque il figlio di Amone. Ma Boiardo non si ferma qui nel suo gioco alla costruzione dell'equilibrio. Dopo questo primo scontro verbale, lo scandinese separa i due cugini all'ottava 35, utilizzando Trufaldino come nuova scusa per posticipare il duello e rincarare la tensione. Da qui e fino all'ottava 49 la scena è tutta per Rinaldo, vero e proprio eroe all'inseguimento di Trufaldino, campione di valore guerresco e forza fisica: Rinaldo abbatte uno dopo l'altro, come pedine di un domino, Grifone, Adriano, Aquilante, e Chiarione. Raggiunge Trufaldino e porta a compimento la vendetta promessa.

Nel frattempo inizia e si sviluppa il duello Orlando-Marfisa che, al contrario, si esaurisce velocemente e in sole due ottave (I, xxvi, 50-52) con la richiesta di Orlando di sospendere il contrasto perché possa portare a compimento il suo scontro con Rinaldo.

⁷²⁸ *In. I, xxvi, 33-34.*

Le successive parole di Marfisa sono un nuovo inno al valore del figlio di Amone:

Disse Marphisa a lui: «Tu seï errato,
se presto credi occider quel Barone,
perché io, che l'un e l'altro hagio provato,
di te nol tengo in manco opinione;
tu dela vita altrui hai bon mercato,
e senza l'hoste fai questa ragione;
ma tu pòì ben vantarti et aver caro
se questa sera vi trovati al paro! »⁷²⁹

E anche le ottave seguenti, fino alla fine del canto XXVI, ci presentano un saggio Rinaldo nutrito di amore fraterno che fa di tutto per impedire lo scontro diretto col cugino:

[...]
«Io non vuò teco questione,
e tu per ogni modo la vuò fare!
Unde te dico che avendo ragione
homo del mondo non voglio schiffare;
ma siami testimonio Dio verace
ch'aver guera con te me incresce e spiace!

[...] Guera non hagio,
né voglio aver con teco, il mio cugino;
perdon ti chiegio, s'io t'ho fato oltraggio,
ben ch'io nol fece mai, per Dio divino!
E se onta ti repùti, over danagio
che ò abbia preso e morto Trufaldino,
a a ciascun tuo piacer farò palese
che non te ritrovasti in sue deffese»⁷³⁰

Alla fine anche il barone di Montecalbano perde la pazienza, ma tutto l'antefatto al duello vero e proprio sembra teso ad un innalzamento etico-cavalleresco di Rinaldo: attraverso questa strategia l'eroe boiardesco viene riportato allo stesso calibro del cugino Orlando e lo scontro finale tra i due può avere luogo su un terreno che è comune anche nell'immaginario del lettore/spettatore.

⁷²⁹ *In.* I, xxvi, 55.

⁷³⁰ *In.* I, xxvi, 58-61.

Il canto XXVII dà finalmente avvio al gioco di spade tra i due paladini. Qui quel sottile equilibrio ricercato finora dall'autore trionfa in un avvicinarsi di colpi che è davvero un capolavoro di proporzione e stile. Ogni colpo, fisico o verbale, possiede un rispettivo contraccolpo; ogni smacco è seguito dalla rispettiva vendetta.

L'inizio del duello è comune:

Era ciascun di lor tanto adirato
che facean sbigotir chi gli guardava;
e molti se partir senza comiato
e poca gente se gli avvicinava.
Uscia rovente fuor degli elmi il fiato
e nel suo ragionar l'aria tremava;
e chiunque stava di lontano un poco
giurava ch'è lor volti eran di foco.

E' si facean l'un l'altro horribil guardi,
parlando con voce aspra e minaciante;
e ben che al comenciar parisse tardi
(come io ve dimostrai nel dir davante),
ciò fo che di persona sì gagliardi
e di cor fo ciascun tanto arrogante
che ragionando si stavan ad agio,
mostrando non curar alcun vantagio⁷³¹.

Poi entrambi sfoderano la spada (I, xxvii, 4), dando avvio ad un elegante balletto bellico, fatto di un armonico susseguirsi di botta e risposta. Di seguito un breve schema del duello:

1. Rinaldo colpisce Orlando (I, xxvii, 5): «l'elmo d'Almonte ben gli fié mestiero»; «Ma il Conte, che d'orgoglio è tropo caldo,/ quella percossa non cura un lupino».
2. Orlando colpisce Rinaldo (I, xxvii, 6): «sopra de l'elmo che fo de Mambrino/ma lui, ch'è tanto fier e sì possente,/ per quel gran colpo non se mosse niēte».
3. Rinaldo colpisce Orlando (I, xxvii, 7): «e piastra non vi valse, o maglia fina, /che via la tagliò tutta con Fusberta».
4. Orlando colpisce Rinaldo (I, xxvii, 8): «e usbergo, e piastra, e grosso pancirone/fracassa con roina il brando crudo».

⁷³¹ In. I, xxvii, 3-4.

5. Rinaldo colpisce Orlando (I, xxvii, 9-10): «Orlando se stordì per tal manera/che non sapea quel loco dove egli era/el suo destrier correndo andava intorno,/portandol tramortito in sula sella»; «Io non saprebe ben dir la cagione,/ma il Conte alhor uscì de stordigione».
6. Orlando colpisce Rinaldo (I, xxvii, 11-13): «pendon le bracia, et ha aperto ogni mano,/via nel'arcion lo porta Rabicano»; «Quanto Rinaldo, alhor che si resente».
7. Rinaldo colpisce Orlando (I, xxvii, 13).
8. Orlando colpisce Rinaldo (I, xxvii, 13).

È Boiardo stesso a sottolineare l'equilibrio tra i due:

Né scorger ben se può ch'agia il migliore,
ché in poco tempo se cangia mercato:
hor se vegion ferrir de animo accesi,
hor sulle croppe andar morti e distesi⁷³².

Equilibrio rincarato anche dal successivo battibecco (tre ottave più tre ottave) rivolto alle gesta passate (I, xxvii, 15-21)⁷³³. «Come se – scrive giustamente la Tisconi Benvenuti – al pubblico non bastasse questo duello per decidere la superiorità di uno dei due contendenti, ma fosse necessario un riesame di tutto il loro vissuto cavalleresco, presentato ora in forma non agiografica, ma fortemente critica»⁷³⁴.

Anche la successiva ripresa del duello fisico risponde a criteri di studiata proporzione:

1. Orlando colpisce Rinaldo (I, xxvii, 23): «Come rivenne il sir de Montealbano,/non se accese mai lampa, né facella/ che non sembrasse dil suo lume priva, / tanto ha di foco lui la faccia viva».
2. Rinaldo colpisce Orlando (I, xxvii, 24): «ma non fo più giamai leon ferito, / né drago acceso tanto velenoso,/ comme divenne Orlando rissentito».

⁷³² In. I, xxvii, 14.

⁷³³ Su questo duello verbale cfr. anche G. Raboni, «*Oh gran bontà de' cavalieri antiqui!*». Note sul duello Orlando-Rinaldo nel primo libro dell'Orlando innamorato, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, cit. pp. 223-236.

⁷³⁴ In. I, xxvii, 14.

3.Orlando colpisce Ranaldo (I, xxvii, 26): «Sì speza usbergo et ogni guarnisone/e ferite nel fianco el fio d'Amone».

4. Ranaldo colpisce Orlando (I, xxvii, 27): «Ogni piastra de usbergo ebe partita/e tutto 'l panciron fracassa e smaglia;/ e se non fosse ch'il Conte è fatato,/ gran piaga gli avrìa fato nel costato».

L'accusa di non «elaborazione formale»⁷³⁵ crolla qui di fronte ad un duello che è studiato in ogni verso per non perdere armonia ed equilibrio. Boiardo costruisce ogni ottava perché, almeno fino a questo punto, non vi sia alcuna supremazia dell'uno o dell'altro paladino. Il montaggio dello scandinese è straordinario, mirato a portare a livelli altissimi la tensione senza mai abbassare le aspettative del lettore. Magnetica e costante, la forza centripeta di questo duello è davvero un concentrato di capacità narrativa. Anche il Foscolo, riferendosi a questi passi, scrisse che sono «le plus grandement, et le plus passionément écrits dans le pöeme»⁷³⁶.

L'equilibrio sfuma con l'interruzione della prima parte dello scontro diretto tra i due. E sfuma con l'utilizzo di una tecnica già individuata precedentemente nell'analisi delle avventure nel lago di Morgana: quando il faro puntato sui due si spegne e l'autore deve decidere chi seguire con la macchina da presa, la scelta cade sempre sul paladino innamorato.

Cossì tornàr questi nel girone,
Orlando, dico, e la sua compagnia,
e li altri ciascuadun al padiglione.
[...]

Angelica, di damme acompagnata,
venne a trovar Orlando paladino
alla sua ciambra rica et aparata
[...]⁷³⁷.

⁷³⁵ R. Donnarumma, *Storia dell'Orlando innamorato. Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, cit. pp.122-123.

⁷³⁶ U. Foscolo, *Poemi narrativi*, in *Saggi di letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1958, p.112.

⁷³⁷ In. I, xxvii, 36-37.

Se perdiamo Ranaldo in un non meglio definito «padiglione», entriamo invece nelle stanze di Orlando e assistiamo al dialogo del paladino con Angelica. Tutta questa pausa dallo scontro bellico ruota attorno ad un doppio sentimento amoroso: da un lato l'amore di Orlando per Angelica, dall'altro quello di Angelica per Ranaldo.

Agli innamorati Boiardo dedica ottave di intensa presenza lirica (per Angelica I, xxvii, 45-46; per Orlando, come già visto, I, xxvii, 50-54). In un effetto indiretto di rimbalzo, Ranaldo torna con forza ad assumere la *silhouette* di paladino disamoroso e quindi, di necessità, inferiore. Ha quindi termine qui il sostanziale equilibrio che fino a questo punto del duello aveva regolato, per parità di affetto dell'autore nei confronti dei suoi personaggi, il confronto tra cugini e si torna a quella linea guida profonda che percorre e scorre attraverso tutto il poema.

Anche il nuovo ingresso nel campo di battaglia di Orlando con Angelica e Ranaldo con Marfisa obbedisce (I, xxvii, 59-60), come già analizzato, alla legge d'amore, contribuendo a offuscare lo sfortunato barone di Montealbano.

La ripresa del nuovo duello, dunque, non ha più nulla di equilibrato. Il ritorno dello sbilanciamento a favore di Orlando è evidente fin dal proemio, vera e propria apologia del conte di Brava, richiesta di clemenza al pubblico:

Chi provato non ha che cosa è Amore
biasmar potrebe e dui Baron pregiati,
che insieme a guera con tanto furore,
con tanta ira s'eran afrontati,
dovendosi portar l'un l'altro honore,
ch'eran d'un sangue e d'una giesta nati:
maximamente il figliol di Melone,
che più dela bataglia era cagione;

ma chi cognosce Amor e sua possanza,
farà la scusa di quel cavaliere,
ch'Amor il senno e l'inteleto avanza,
né giova al proveder arte o pensiero ;
gioveni e vechi vano ala sua danza,
la bassa plebe col signor altiero.
Non ha remedio Amor e non l'ha Morte:
ciascun prende, ogni gente e d'ogni sorte⁷³⁸.

⁷³⁸ In., I, xxviii, 1-2.

Dopo un nuovo battibecco che è critica alle imprese passate, i due paladini tornano a scontrarsi fisicamente «con molta roina»⁷³⁹. L'iniziale apparente equilibrio di forze è ben presto volontariamente inclinato dall'autore a favore di Orlando. Un colpo scagliato dal figlio di Melone sembra minacciare la vita di Rinaldo:

[...]

Poi se volta a Rinaldo fulminando,
torceva gli ochi che parean di foco,
d'ira soffiando sì comme un serpente
mena a doe mano e bate dente a dente.

O Dio del ciel, o Vergene Regina,
difendite Rinaldo a questo trato!
Chè 'l colpo è fier e di tanta roina
che un monte de diamanti avria disfato.
Tagli ogni cosa Durindana fina,
né sieco ha l'armatura tregua o pato;
ma Dio, che campar volse il fio d'Amone,
fece che 'l brando colse di piatone.

Se gionto avesse la spada di taglio,
tutto il fendea insin sul'arzone:
sbergo né maglia non giovava un aglio,
et era occiso al tuto quel Barone!
Ma fo di morte anchor a gran sbaralio,
ch'il colpo gli donò tal stordigione
che dal'orechie ussìa il sangue, e di boca:
con tanta foria sopra l'elmo il toca.

Tutta la gente che intorno guardava
levò gran crido a quel colpo diverso,
e Marphisa tacendo lachrymava,
perché pose Renaldo al tuto perso.
Il Conte ad ambe mano anco minava
per tagliar quel Baron tuto a traverso;
e ben poteva usar di cotal prove:
Renaldo è comme morto e non se move⁷⁴⁰.

⁷³⁹ *In.*, I, xviii, 13.

⁷⁴⁰ *In.*, I, xviii, 24-27.

Come già visto, sarà l'intervento di Angelica (nuovo smacco per Rinaldo) a salvare la vita del paladino disinnamorato. La partenza di Orlando per il regno di Orgagna pone fine a questo duello e, di fatto, anche alla lunga parte del poema dedicata alla battaglia di Albracà. Quello che avviene dopo, nel secondo libro, è uno strascico del primo libro.

Albracà diviene semplicemente luogo fisico, non più centro energetico dell'*Innamoramento*. Ad Albracà arriva Brunello per recuperare l'anello di Angelica; ad Albracà ha inizio quell'inseguimento brillante e ricco di potenzialità creative che muove Marfisa e Brunello; ad Albracà tornerà Orlando per salvare Angelica. In tutti i casi si svuota di potenza narrativa e si fa semplice scenografia di passaggio.

Nel secondo libro sarà infatti un'altra battaglia a catalizzare l'attenzione dell'autore e del lettore. Montealbano diventerà il centro epico del poema, costituendosi come un nuovo luogo di incontri e scontri. Da questo primo nucleo bellico, in cui, per dirla con Praloran, le storie degli eroi «sono attratte come da una calamita», altrettanto dinamicamente, «con un movimento centrifugo, ne vengono espulse»⁷⁴¹.

Montealbano rappresenta dunque un nuovo centro aperto, «ricchissimo di *performances* guerresche frammentate in più nuclei polemici»⁷⁴². Secondo Praloran, che ha studiato questo conflitto da un punto di vista stilistico e metrico, «la battaglia di Montealbano si prefigura come il più grande scontro campale dell'*Innamorato*, sia per il numero e la qualità degli attori, sia per i valori in gioco caratteristici del codice epico: difesa della Cristianità contro la minaccia pagana»⁷⁴³.

Lo scontro tra cristiani e saraceni viene preparato da Boiardo dall'inizio del poema: annunciato, ritardato, atteso intensamente dal lettore, il conflitto in terra francese costituisce il culmine epico dell'*Innamoramento*. Non solo riunisce nel campo di battaglia tutti i più forti paladini del poema, creando un concentrato di

⁷⁴¹ M.Praloran, «*Maraviglioso artificio*», cit. p. 62.

⁷⁴² *Ibidem*.

⁷⁴³ *Ivi*, pp. 103-146, p. 116.

valore bellico impareggiabile, ma porta in scena in una sfilata regale anche i re che li capeggiano.

Nonostante l'impostazione tradizionale del conflitto come conflitto religioso, anche qui molla dei duelli e della battaglia risulterà essere l'amore. Fin dall'inizio, l'entrata in territorio bellico da parte di entrambe le parti è presentata da Boiardo come inscindibile dall'influsso amoroso. I pagani «campeggiando o vicini o lontani/ ma' le lor dame lasciavano a casa»⁷⁴⁴.

Per questo eran in campo le Regine
quasi di tuta Spagna, e pur le bele,
ma sopra a tute l'altre peregrine
era stimata il fior dele dongiele
la Doralice: e come tra le spine
splende la rosa e tra foglie novele,
cossì lei di persona e di bel viso
sembra tra l'altre dia del Paradiso.

Re Rodamonte, che tanto l'amava,
ogni giorno per lei facea gran prove:
hor combate a ristretto, et hor giostrava,
sempre con paramenti e fogie nove;
e Feraguto a ciò l'acompanava,
onde per questo par che non se trove
altro Baron ch'a lui tenga la fronte,
tanto era forte e destro Rodamonte⁷⁴⁵.

Subito dopo anche l'entrata in scena di Carlo Magno e dell'esercito cristiano si tinge immediatamente di tinte amorose. Orlando e Rinaldo, duellanti nella foresta d'Ardena a causa di Angelica, sono appena stati divisi dall'intervento dell'imperatore. La loro condizione ora, dopo l'annullamento dell'incantesimo di non-amore, è paritaria: come si vedrà, nessuno dei due paladini prevarrà sull'altro e l'importante linea guida, che finora aveva regolato l'andamento del poema, cederà il posto ad altre dinamiche e ad altri personaggi. L'arrivo a Montealbano e l'incentivo al valore bellico si nutre comunque anche in questo caso di influssi sentimentali:

⁷⁴⁴ *In.*, II, xxiii, 11.

⁷⁴⁵ *In.*, II, xxiii, 12-13.

Re Carlo ne venìa per la campagna
et avea sieco il fior de' Cristiani
del'Ongaria, di Franza e de lamagna
e la sua corte, quei Baron soprani;
ma quando vide la gente di Spagna
tuta asembrata per calar ai piani,
chiamà Renaldo et ebe a lui promesso
non dar la dama a Orlando per expresso,

pur che facesse quel giorno col brando
sì fata prova e dimostratione
che più di lui non meritasse Orlando.
Poi d'altra parte il figlio di Melone
fece chiamar da parte, e ragionando
con lui, gli diè secreta intentione
che mai la dama non avrà Renaldo,
pur che combata il giorno al campo saldo.

Ciascun di lor quel giorno se distina
di non parer del'altro mai peggiore
[...]⁷⁴⁶.

I più grandi cavalieri di questa battaglia sono accomunati dunque dall'influenza di Venere. E, del resto, è lo stesso Boiardo a dirci che «d'altra parte anchor per Amore/ l'animo cresce e più se fa di core»⁷⁴⁷.

Lo scontro iniziale tra gli eserciti di Carlo Magno e Marsilio si costruisce su una sostanziale parità di forze. Come in altre occasioni, anche qui le ottave di debutto bellico (II, xxiii, 18-49) si dispongono come un botta e risposta di colpi tra cristiani e pagani, come uno scorcio in cui tutti compaiono, ma nessuno resta. Sono queste –è indiscutibile- le sezioni che generano quella che da più parti è stata definita «la generale impressione di monotonia che deriva dalle troppo numerose battaglie del poema»⁷⁴⁸. Con il doppio intento di preparare l'entrata dei cavalieri più valorosi e di far divertire il pubblico, il racconto bellico boiardesco, più che in altre parti, sembra restare ancorato alla tradizione canterina precedente. «Anche le immagini più felici, apparentemente balenate come improvvise intuizioni della sensibilità artistica del Boiardo, riappaiono invece come regolari cadenze nelle stesse

⁷⁴⁶ *In.*, II, xxiii, 15-17.

⁷⁴⁷ *In.*, II, xxiii, 11.

⁷⁴⁸ A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 12.

circostanze in diversi brani dell'*Innamorato*, a documentare, si direbbe, che anch'esse non sono più che modulazioni fisse alle quali la sua tecnica descrittiva ricorre periodicamente con la stessa indifferenza con cui fa uso, molto spesso, di stilemi, espressioni, versi interi mutuati dalla tradizione della letteratura cavalleresca»⁷⁴⁹.

C'è però in queste ripetizioni e formule quel «ritmo che aiuta la memoria»⁷⁵⁰ studiato da Walter J. Ong e figlio di una cultura orale che, al tempo di Boiardo, è ancora un dato di fatto. Le critiche di monotonia rivolte allo Scandianese sono dunque critiche che partono da canoni estetici e culturali lontani. La piattezza di cui lo si accusa non è altro che un'esigenza tecnica ereditata dalla tradizione e rispettosamente utilizzata⁷⁵¹: «in una cultura orale primaria – scrive Ong – per risolvere con efficacia il problema di tenere a mente o recuperare un pensiero articolato, è necessario pensare in moduli mnemonici creati apposta per un pronto recupero orale. Il pensiero deve nascere all'interno di moduli bilanciati a grande contenuto ritmico, deve strutturarsi in ripetizioni ed antitesi, in allitterazioni e assonanze, in epiteti e espressioni formulaiche, in temi standard, in proverbi costantemente uditi da tutti e che sono rammentati con facilità, anch'essi formulati per un facile apprendimento e ricordo, o infine in altre forme a funzione mnemonica. Il pensiero è intrecciato ai sistemi mnemonici i quali determinano anche la sintassi»⁷⁵².

Quando Franceschetti scrive dunque che «le ripetizioni che risaltano subito e infastidiscono chi affronta l'*Innamorato* dall'inizio e ne giunge alla fine in un periodo di lettura relativamente breve, passano quasi inosservate a chi compia del poema una lettura episodica e discontinua», senza accorgersene risponde da solo alle accuse rivolte allo scandianese: l'*Innamoramento* non è stato scritto per essere letto in breve tempo, ma costruito per rispondere alle esigenze di un pubblico ancora figlio di una cultura orale, in cui «la restrizione della parola a suono determina non solo la maniera di esprimersi, ma anche i processi intellettivi»⁷⁵³. Le

⁷⁴⁹ *Ivi*, p. 12-13.

⁷⁵⁰ W.J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 63.

⁷⁵¹ Sulle forme di coinvolgimento e compartecipazione del lettore cfr. anche M. C. Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, cit.

⁷⁵² *Ivi*, pp.62-63.

⁷⁵³ *Ivi*, pp.61.

critiche di piattezza o di ripetitività sono dunque basate su canoni estetici e stilistici contemporanei che al tempo non esistevano e che pertanto non possono essere utilizzati come termini di paragone.

Tornando al poema, dunque, anche qui «delle infinite masse di uomini e di cavalli che si muovono nell'*Innamorato*, lo Scandianese fa uso solo come sfondo alle imprese dei vari eroi, i quali si impongono con la loro forza e il loro coraggio su tutto e su tutti»⁷⁵⁴. I protagonisti di questa prima sezione della battaglia di Montealbano sono quattro: Orlando e Rinaldo da un lato, Feraguto e Rodamonte dall'altro. Tutto il conflitto ruota inizialmente attorno a questi paladini, veri e propri centri magnetici della battaglia caratterizzati da un profondo equilibrio reciproco. Ciò che accomuna l'entrata in scena di tutti e quattro è l'indiscutibile valore che permette loro di sbaragliare velocemente quelle masse indefinite di uomini che riempiono i campi di battaglia: come pedine di una scacchiera, moltitudini di guerrieri cadono uno dopo l'altro, si fanno sempre più vaghi agli occhi del lettore e assumono semplicemente i connotati di burattini di passaggio al servizio degli eroi e della loro virtù nelle armi.

Così Orlando e Rinaldo sterminano una moltitudine di saraceni, «tagliando e dissipando ad ogni mano»⁷⁵⁵ (II, xxiii, 54-69). Così Feraguto e Rodamonte sconfiggono allo stesso modo i cristiani e «arme e persone taglian a traverso»⁷⁵⁶ (II, xxiii, 71-78; xxiv, 1-16). Il culmine della tensione epica viene raggiunto con l'entrata in guerra di Carlo Magno contro Feraguto e il conseguente rischio di morte dell'imperatore:

Gionse nel'elmo al franco Imperatore
e sopra al prato lo mandò disteso.
Ciascun che 'l vide, crede ch'el sia morto:
ben han e nostri e crucio e disconforto!
[...]»⁷⁵⁷

La situazione critica in cui si trovano i cristiani richiede dunque l'intervento di Orlando o Rinaldo. Qui Boiardo, con la sua ormai riconoscibile tecnica

⁷⁵⁴ A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p. 16.

⁷⁵⁵ *In.*, II, xxiii, 59.

⁷⁵⁶ *In.*, II, xxiv, 11.

⁷⁵⁷ *In.*, II, xxiv, 20.

cinematografica, duplica lo sguardo del lettore: Balduino e Uggero di Dardena si precipitano alla ricerca dei due paladini. L'equilibrio è indiscutibile. Entrambi sono pieni del sangue nemico (Orlando «fato avea rosso tuto intorno il piano»⁷⁵⁸; Rinaldo «tanto era sanguinoso/ che 'l scudo avea coperto e l'armatura»⁷⁵⁹) e entrambi si preoccupano che il loro intervento possa giungere troppo tardi portando, come conseguenza, la perdita di Angelica. L'arrivo nel campo di battaglia porta a compimento la tensione narrativa creata fino a questo punto: i grandi eroi, gli statuari paladini che finora si sono confrontati solo con masse indistinte di uomini, si trovano finalmente uno di fronte all'altro e possono dimostrare il loro valore con un avversario alla pari. Rinaldo si troverà ad affrontare Feraguto, Orlando, invece, Rodamonte. Entrambi i duelli si inseriscono in tempi amplificati da quelle armi "affatate" su cui si tornerà a breve:

Renaldo gionse in fronte Feraguto,
e se non era quel'elmo affatato
l'avria franto in peci sì menuto
che nel'harena non se avria trovato;
[...]

E ben risponde il Saracino al gioco,
ferendo a lui nel'elmo di Mambrino:
e quel se divampava a fiamma e foco,
ma nol pòte atacar, cotanto è fino
[...]⁷⁶⁰.

[...]
Et or di novo Orlando e Rodamonte
per più roina son conduti a fronte.
[...]
E se non fosse per gli elmi affatati
che avean in capo, e la bona armatura,
non vi sarian a quest'hora durati
per la bataglia tenebrosa e scura⁷⁶¹.

⁷⁵⁸ *In.*, II, xxiv, 23.

⁷⁵⁹ *In.*, II, xxiv, 26.

⁷⁶⁰ *In.*, II, xxiv, 47-48.

⁷⁶¹ *In.*, II, xxv, 2-6.

I duelli si susseguono da entrambe le parti in una danza bellica ritmata da un riconoscibile equilibrio di colpi. Nessuno prevale su nessuno, le forze si compensano prolungando all'infinito la durata temporale degli scontri. È a questo punto che Boiardo sposta l'attenzione del lettore su un altro personaggio, destinato prevedibilmente a sostituire i ruoli sempre più sfumati di Orlando e Rinaldo. Si tratta di Bradamante, unica paladina guerriera dotata anche, a differenza di Marfisa, di un profondo *sex appeal*. La sua entrata in scena nel poema è inserita in uno sfondo esclusivamente carolingio: Bradamante è comandante di una schiera di Carlo Magno e proprio dall'imperatore, a Montealbano, riceverà l'ordine, insieme a Gualtiero, di preparare un agguato da un bosco vicino.

Fin da subito il valore della paladina la pone allo stesso livello dei quattro cavalieri finora protagonisti del conflitto. Bradamante cerca Rodamonte, per vendicarsi di un colpo subito precedentemente. Abbatte saraceni con la stessa facilità di Orlando e Rinaldo, compie quella che Paratore ha definito «una carneficina che i condottieri fanno dell'imbelle soldataglia»⁷⁶²:

Avanti agli altri la dongiela fiera
più d'una arcata va per la pianura,
tanto robesta e sì soperba in ciera
che sol a riguardarla era paura.
Là quel stendardo e qua questa bandiera
getta per terra, e d'altro non ha cura
che di trovar al campo Rodamonte,
ché del passato se ramenta l'onte,

quando in Provenza gli occise il destriero
e fece de sua gente tal roina.
Hora di vendicarsi ha nel pensiero
e di cercarlo mai non se raffina;
sprezando sempre ogni altro cavaliere
via passa per la gente saracina,
né par pur che di lor s'acorgia apena,
ben che d'intorno sempre il brando mena⁷⁶³.

⁷⁶² E. Paratore, *L'Orlando innamorato e l'Eneide*, in *Boiardo e la critica contemporanea*, cit. pp. 347-375-, p.358.

⁷⁶³ *In.*, II, xxv, 14-15.

Gigante tra i pigmei, anche Bradamante si staglia sopra la massa di guerrieri, arrivando ad assumere addirittura il ruolo – decisamente «notevole», come definito dalla Tissoni Benvenuti⁷⁶⁴ - di soccorritrice di Orlando:

Tienne la dama diverso camino,
lassando a man sinestra gli altri andare,
e gionse dove Orlando il paladino
stava fuor del'arzon per trabucare:
vero è che Rodamonte il Saracino
non lo tocava e staval a mirare.
La dama ben cognobe il Pagan crudo
al suo cimero e al'insegne del scudo,

onde se mosse, e verso lui s'affronta.
Hor s'arinova qui l'aspra bataglia,
e crudel colpi di taglio e di punta,
speciando al guarnimento piastra e maglia!
[...] ⁷⁶⁵

Il duello Bradamante-Rodamonte attira l'attenzione del lettore molto più del resto della battaglia. La novità della donna guerriera cristiana che sbaraglia le truppe nemiche è una ventata d'aria fresca a questo punto del poema perché muta le dinamiche di attesa dello spettatore. Lo scontro tra Bradamante e Rodamonte («tre hore e poco più stettero a fronte/ la dama ardita e quel forte Pagano»⁷⁶⁶) concede alla paladina il ruolo meritato di *prima inter pares*, al punto che nemmeno il protagonista Orlando interromperà il loro duello «temendo a farli vilania»⁷⁶⁷.

Ciò che avviene nei canti XXIX e XXX è stato ben studiato da Praloran che ha scritto come «giocando con estrema abilità sull'azione concentrata di vari tipi di segmentazione strofica e prospettica, Boiardo dà vita, “artificialmente” se si vuole, con un processo illusionistico in cui i rapporti cronologici tra avvenimenti non sono sempre rispettati, a un continuo dinamicissimo sviluppo della tensione che culmina nei classici tipi del romanzo d'azione occidentale: il colpo di scena, il

⁷⁶⁴ A.Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Inamoramento de Orlando»*, cit. p. 1433.

⁷⁶⁵ *In.*, II, xxv, 21-22.

⁷⁶⁶ *In.*, II, xxix, 29.

⁷⁶⁷ *In.*, II, xxix, 28.

salvataggio dell'ultimo minuto»⁷⁶⁸. Qui non ci sono duelli singoli, ma scontri di massa orchestrati in modo raffinato che coinvolgono imperatori e paladini e che si susseguono con l'intento di aumentare la *suspense*.

Le truppe di Carlo Magno e Agramante si affrontano, Rinaldo fa strage di nemici, più di una volta l'esercito cristiano rischia di soccombere, più di una volta le sorti si capovolgono all'ultimo momento. Il *pathos* ricercato dall'autore fa della battaglia il luogo della trasformazione, modificando l'orizzonte spazio-temporale dei personaggi, amplificandolo o riducendolo a seconda delle esigenze.

Gli stessi Orlando e Rinaldo si piegano a questo gioco illusionistico. Il sostanziale equilibrio ristabilito tra i due cugini dall'annullamento dell'effetto della Fonte di Merlino, li alterna in scena presentandoli come entrambi valorosi e in grado di intimorire il nemico. Orlando viene così descritto da Pinodoro:

«[...]
Perch'io trovai nel piano un cavaliere,
della cui forza anchor mi meraviglio,
che 'l scudo e sopravveste e' da quartiere
ha divisato bianco e di vermiglio.
E se ciascun dell'altri sarà tale,
il fàto nostro andrà pegio che male!»⁷⁶⁹

Il valore di Rinaldo è invece cantato da Feraguto:

«[...]
Né credo ch'abia il mondo altro Barone
qual soperchi Renaldo di valore,
ben che per tuto sia la opinione
la qual di lui ti tien superiore»⁷⁷⁰.

Angelica, pur totalmente assente e defraudata del suo ruolo di protagonista, continua a rappresentare un forte oggetto di desiderio per entrambi, al punto da creare nuovi contrasti indiretti o vere e proprie dinamiche paradossali: Orlando,

⁷⁶⁸ M.Praloran, «*Maraviglioso artificio*», cit. p. 129. A tal proposito scrive ancora Praloran: «La costruzione della battaglia di Montealbano nel II libro è certamente molto significativa nella sua ricerca di effetti anche plateali di gioco, di lacerazione del tempo oggettivo». Cfr. M.Praloran, *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, cit. pp. 15-39, p. 25.

⁷⁶⁹ *In.*, II, xxix, 41.

⁷⁷⁰ *In.*, II, xxxi, 10.

per esempio, si augurerà per ben due volte in due canti la sconfitta di Carlo Magno per avere modo di intervenire in suo aiuto e dimostrare così il suo valore (II, xxix, 37-38; II, xxx, 61)⁷⁷¹.

Apice del conflitto è rappresentato però dall'entrata in scena di Ruggero, eroe, come già visto, fin da subito ammantato di una cortesia impareggiabile. Cavaliere completo grazie alla conquista di una spada e di un destriero, Ruggero è ormai pronto a scontrarsi con avversari degni di tale nome. Non a caso, la sua entrata nel campo di battaglia corrisponde al suo duello con Orlando. La scena è preparata da Boiardo con una premessa che enfatizza il valore del conte di Brava. Vero e proprio *deus ex machina*, il figlio di Melone giunge in aiuto dell'esercito cristiano ormai soverchiato dalle forze nemiche:

[...]

El re Carlon, che 'l vide di lontano,
lodava Idio, levando al ciel la mano.

Hor chi cantarà ben l'assalto fiero?
Chi potrà mai que' colpi dissignare?
Da Dio l'aiuto mi farà mestiero,
volendo il fàto a ponto raccontare:
perché nel'aria mai fo trono altiero,
né gropo di tempesta in megio al mare,
né impeto d'aque, né furia di foco
qual l'assalir d'Orlando in questo loco⁷⁷².

Per nove ottave Orlando fa strage dei saraceni, al punto che al suo arrivo Ruggero trova «un monte [...] di sangue e corpi morti pieno»⁷⁷³. Lo scontro tra i due cavalieri avviene dunque al culmine della tensione narrativa. A questo si aggiunge il commento boiardesco sulla spada del capostipite degli estensi, Valisarda, costruita da Falerina per uccidere il conte di Brava:

E s'encontrarno insieme a gran roina
tempesta non fo mai cotanto istrana,

⁷⁷¹ La Tissoni Benvenuti parla qui di una dismisura d'amore che porterà come punizione la pausa poco guerresca di Orlando tra le Naiadi. Cfr. A. Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Inamoramento de Orlando»*, cit. p. 1671.

⁷⁷² *In.*, II, xxxi, 18-19.

⁷⁷³ *In.*, II, xxxi, 26.

quando doi venti a meglio la marina
s'encontran de Libezo a Tramontana.
Dele doe spade ognuna era più fina:
sapeti ben qual era Durindana
e qual tagliar avesse Valisarda,
che fatason e l'arme non riguarda.

Per far perir il Conte, questo brando
fo nel giardin de Orgagna fabricato;
come Brunel il ladro il tolse a Orlando
e come Rugier l'ebe, è già contato
[...] ⁷⁷⁴.

La pericolosità è a livelli d'allarme e il confronto assolutamente alla pari. Lo scontro di necessità dovrebbe portare alla morte di uno dei due protagonisti. Per interrompere un tale duello dovranno intervenire le arti magiche di Atalante, vero e proprio *escamotage* boiardesco per garantire la sopravvivenza dei due eroi:

Fermate eran le gente tutte quante
a veder questi doi sì ben ferire:
et in quel tempo vi gionse Atalante
qual cercava Rugier, il suo disire;
E come visto l'ebe a sé davante
per quel gran colpo a risco de morire,
subito prese tanto di sconforto
che quasi del destrier cadde giù morto.

Incontinenti il falso incantatore
Formò per sua mal'arte un grande ingano:
e' molta gente finse con romore
che fato ha ne' Christian soperchio danno;
nel meglio sembra Carlo Imperatore,
chiamando "Aiuto! Aiuto" con affanno,
et Oliver legato ala cathena
un gran gigante trascinando il mena.

Renaldo a morte là pareva ferito,
passato d'un troncon a meglio il peto;
e' cridava: «Cugin, a tal partito
me lassi trassinar con tal dispeto?».
Rimase Orlando tuto sbigotito,
mirando tanto oltraggio al suo conspetto,

⁷⁷⁴ *In.*, II, xxxi, 28-29.

poi tuto 'l viso tinse come un foco:
per la grande ira e' non trovava loco.

A gran roina volta Brigliadoro
e Rugier abandona e la battaglia
[...]⁷⁷⁵.

Orlando si allontana dunque dal campo di battaglia inconsapevole dell'avventura bretone, «tropo stupendo e da maravigliare»⁷⁷⁶ che lo attende tra le Naiadi. Ruggero resta sguarnito di un degno rivale, ma l'attesa dura poco e permette a Boiardo di fare per questo suo paladino ciò che aveva fatto per gli altri: nuovo eroe statuario primeggiante sul campo di battaglia, Ruggero affronta, alla pari di tutti gli altri protagonisti, masse indefinite di nemici che si piegano come fili d'erba di fronte alla sua forza fisica (III, iv, 14-20). C'è però un'accortezza in più che lo scandinese rivolge al capostipite degli estensi. Ruggero si dimostra dotato, anche in guerra, di una cortesia cavalleresca superiore a quella di ogni altro cavaliere incontrato finora, al punto da soccorrere un nemico in difficoltà:

Et Olivier rimase tramortito
per el gran colpo avuto a tal tempesta:
senza elmo apparve el suo viso fiorito,
e' cade dello arcione alla foresta.
Quando el vide Rugiero a tal partito
che tutta a sangue gli piovea la testa,
molto ne dolse al giovane cortese,
onde nel prato subito discese.

Essendo sopra al campo di smontato,
ricolse nele braze quel Barone
per ordinar che fusse medicato,
sempre piangendo a gran compassione⁷⁷⁷.

Il gesto di estrema cortesia è amplificato nella percezione del lettore dal successivo contrario gesto scortese di un maganzese:

⁷⁷⁵ *In.*, II, xxxi, 33-36.

⁷⁷⁶ *In.*, III, iv, 12.

⁷⁷⁷ *In.*, III, iv, 22-23.

[...]

In questo fatto standosi occupato,
ecco alle spalle a lui gionse Griphone:
Griphone el falso, Conte di Maganza,
vien speronando e aresta la sua lanza.

Di tutta possa el Conte maledetto
entro alle spalle un gran colpo li dede
sì che tomar lo fece a suo dispetto
[...] ⁷⁷⁸.

L'incontro successivo con Rinaldo riporta Ruggero di fronte ad un avversario idoneo. Rinaldo non è solo valoroso, ma in quanto di nuovo naturalmente innamorato, è anche capace di cortesia cavalleresca:

Rugier adonque (come ebbe a contare)
se ritrovava a piede in su quel piano:
fugito è via Gryphone e non appare,
et èvi a fronte el sir de Montealbano,
el qual non volse con Baiardo urtare,
però che ad esso parbe acto villano,
ma de arcion salta alla campagna aperta
col scudo in bracio e con la sua Fusberta ⁷⁷⁹.

Lo scontro tra i due è breve ma intenso (III, iv, 30). L'arrivo delle truppe di Agramante e la sofferenza dell'esercito cristiano separano i due paladini: Rinaldo si perderà nella «selva scura» in cerca di Baiardo; Ruggero continuerà la sua serie di gesti cortesi che lo condurranno alla conquista di Bradamante. Non solo, come già visto, interverrà nuovamente in aiuto di un nemico (in questo caso Turpino), ma prenderà le difese di Bradamante, che ritroviamo ora a distanza di sei canti, ancora alle prese con Rodamonte ⁷⁸⁰. La nobiltà d'animo del paladino estense si manifesta nelle parole e nei fatti. Di fronte alla scortesia del saraceno che non vuole lasciar partire Bradamante in aiuto dei cristiani lo apostrofa con questi termini:

⁷⁷⁸ *In.*, III, iv, 24.

⁷⁷⁹ *In.*, III, iv, 29.

⁷⁸⁰ Un altro esempio di quell'«illusionismo» studiato da Praloran. Cfr. M.Praloran, «*Maraviglioso artificio*», cit. p.76.

Quando Rugier cotal parlare intese,
de prender questa ciuffa ebe gran voglia
e Rodamonte in tal modo riprese,
dicendo: «Esser non può che io non me dolia
se io trovo gentil homo di scortese,
però che bene è un ramo senza foglia,
fiume senza onda e casa sencia via
la gentileza sencia cortesia»⁷⁸¹.

Vero e proprio difensore della cortesia cavalleresca, Ruggero si fa egli stesso esempio concreto a dimostrazione della propria affermazione. Non solo permette a Bradamante di accorrere in aiuto dei suoi (la paladina, altrettanto cortese, partirà, ma tornerà indietro quasi immediatamente), ma di fronte a Rodamonte ferito fa un passo indietro, «che a cotal atto non l'avria tocato»⁷⁸².

Un nuovo gesto di raffinata e misurata eleganza cavalleresca che pone Ruggero agli occhi del lettore ad un livello superiore persino a quello di Orlando e Rinaldo. Nemmeno Orlando, infatti, di fronte al cugino Rinaldo ferito aveva abbassato la spada, ma solo l'intervento di Angelica aveva potuto evitare il peggio. Ruggero è inoltre l'unico cavaliere del poema in grado di riuscire a piegare (fisicamente e moralmente) anche il terribile e scortese Rodamonte. Supremo esempio di tracotanza, Rodamonte per tutto l'*Inamoramento* si fa simbolo di una prepotenza che non si cura né dell'autorità imperiale, né della vecchiaia (si pensi alla presa in giro nei confronti del vecchio indovino), né delle regole base della cavalleria. Insulta, disobbedisce, non rispetta le regole (colpisce, per esempio, il cavallo di Rinaldo durante un duello). Questo monolitico e straordinario cavaliere pagano si piega però di fronte ad un gesto di cortesia di Ruggero, riconoscendone la superiorità morale:

[...]
Mentre che così stava ragionando,
e Rodamonte se fo resentito:
qual, vegendosi gionto a cotal atto,
quasi per gran dolor divéne mato.

Non se trovando nela mano el brando

⁷⁸¹ *In.*, III, iv, 58.

⁷⁸² *In.*, III, v, 9.

(che come io disse, al prato era caduto)
el Cielo e la Fortuna biastemando,
là dove era Rugier ne fo venuto.
Con gli occhi bassi, ala terra mirando,
disse: «ben chiaramente hagio veduto
che cavalier nonn-è ti te migliore,
nì tieco aver potrebbe alcun honore.

Se tal ventura ben fosse la mia
che io te vincesse al campo ala batalia,
non sono io vinto già di cortesia?
Né mi prodecia più val una paglia.
Rimanti adonque, ch'io me ni vo via,
e sempre quanto io posso e quanto io valia
di me fa el tuo parere in ogni banda,
come el magior al suo minor comanda»⁷⁸³.

Si tratta certo di un espediente boiardesco per innalzare ulteriormente il livello etico-cavalleresco di Ruggero, personaggio destinato a diventare capostipite degli estensi e per tanto subordinato a tutta una serie di valori e schemi quattrocenteschi. Ma non solo: in questo susseguirsi di avvenimenti è possibile individuare ancora una volta quel progetto ordinato che, secondo questa tesi, piega le avventure a certe linee narrative, fa ruotare gli avvenimenti attorno ai personaggi e non viceversa. La battaglia di Montealbano è costruita per far emergere Ruggero e Bradamante, anche nel confronto con gli altri protagonisti. Tutto ciò che accade non si direbbe figlio del caos, della mancanza o del disordine ma si direbbe piuttosto volto a preparare mentalmente il lettore al trionfo etico-cavalleresco della coppia estense. La «rete imperfetta di Boiardo»⁷⁸⁴, come è stata definita da Rinaldi, si dimostra a mio parere molto più ordinata, molto più strutturata di quanto è stato detto finora. Certo, il disordine, la mancanza, l'errore ci sono, ma non minacciano il modello strutturale complessivo dell'impresa boiardesca che, nelle linee narrative sotterranee, sembra rispondere ad un equilibrio non casuale.

Il premio per la cortesia di Ruggero sarà dunque l'innamoramento e l'entrata, a buon diritto, all'interno di quelle avventure bretoni che legittimano ogni cavaliere dell'*Inamoramento*. Dal centro epico della battaglia di Montealbano si esce con la

⁷⁸³ *In.*, III, v, 11-13.

⁷⁸⁴ R. Rinaldi, *La rete imperfetta di Boiardo*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*, cit. pp. 375-384.

definitiva legittimazione dei due nuovi protagonisti e con un intento encomiastico ben più radicato.

Dell'assedio di Parigi, nuovo centro epico che Boiardo spalanca nel terzo libro, ci rimane poco meno di un canto, non sufficiente per comprendere le dinamiche immaginate dallo scandinese, ma sufficiente per confermare alcuni cambi di ruolo individuati nei capitoli precedenti. Ciò che torna qui e viene confermato con evidenza è il ruolo di primo piano assunto da Brandimarte nel corso del poema. Lo abbiamo visto crescere passo dopo passo attraverso le tappe del cammino cavalleresco: l'amore naturale e misurato per una donna, la conquista di uno *status* riconoscibile attraverso l'accesso da eroe singolo in un giardino, la conquista e l'affatamento delle armi, il ruolo di *deus ex machina* nei confronti del compagno d'armi Orlando.

Ciò che manca a Brandimarte per completare il proprio percorso di formazione è dunque una battaglia che lo conduca con un ruolo di primo piano anche all'interno dell'atmosfera più epica del romanzo. L'assedio di Parigi è l'occasione che Boiardo offre a questo suo paladino prediletto. Brandimarte vi giunge insieme ad Orlando: «vider cotanta gente e tante schiere/ che un bosco par di lance e di bandiere»⁷⁸⁵. Parigi è assediata da ogni parte e la situazione descritta da Boiardo è tragica:

O Re del Cielo, o Vergine serena,
che era a veder la misera citate!
Già non mi credo che il demonio apena
se ralegrasse a tanta crudeltate.
De strida e pianti è quella tera piena:
picoli infanti e dame scapiliate
e vechi e infermi e gente de tal sorte
battonsi el viso, a Dio chiedendo morte.

Di qua, di là correa ciascun aguacio,
pallidi e rossi, e timidi e li ardit;
Le triste moglie con figlioli in bracio
sempre piangendo pregano e mariti
che li adiffendi da cotanto impacio;

⁷⁸⁵ *In.*, III, viii, 3.

e disperate, ali ultimi partiti
cacion da sé la feminil paura,
et aqua e pietre portano ale mura⁷⁸⁶.

Il *pathos* è altissimo, molto più alto rispetto alle battaglie di Albracà e Montealbano. Orlando è spiazzato, non sa come muoversi:

Orlando che atendea el caso rio,
quasi era nela mente isbigotito:
forte piangendo se accomanda a Dio,
né scià pigliare a pena alcun partito.
«Che degio fare, o Brandimarte mio,»
diceva lui «che il re Carlo è perito?
Perso è Parigi, ormai: che più far degio
che ruinato in foco e fiamma el vegio?

Ogni soccorso, al mio parer, fia tardo:
su per le mura già sono e Pagani!»
[...] ⁷⁸⁷.

È qui che Boiardo inserisce Brandimarte affidandogli, in un climax di accadimenti, il ruolo di paladino risolutore. Innanzitutto sprona l'inerte Orlando alla battaglia:

[...]
Brandimarte dicea: «Se ben vi guardo,
là se combate, e sono anche ale mani.
Deh, lassami calar, che nel cor ardo
di fare un tal fracasso in questi cani!
Che se Parigi aiuto non expecta,
non sia disfacta almen senza vendetta!».

Orlando ale parole non rispose,
ma con gran fretta chiuse la visera
e Brandimarte a seguitar se pose
che vien correndo giù per la costiera
[...] ⁷⁸⁸.

⁷⁸⁶ *In.*, III, viii, 8-9.

⁷⁸⁷ *In.*, III, viii, 16-17.

⁷⁸⁸ *In.*, III, viii, 17-18.

È degno di nota il fatto che sia Orlando a seguire Brandimarte e non viceversa, a conferma della posizione di primissimo piano che il paladino si conquista sempre più all'interno dell'*Innamoramento*. Questo capovolgimento dei giochi continua anche nelle ottave successive, mutando, di fatto, le dinamiche attese finora nelle battaglie. L'infernale Rodamonte fa strage di cristiani. Nel tentativo di fermarlo, Orlando viene colpito da un pezzo di muraglia che lo stordisce, lasciandolo «disteso a terra con tempesta»⁷⁸⁹. Sarà Brandimarte a bloccare temporaneamente il figlio di Ulieno:

A tutta briglia el cavalier valente
percosse Rodamonte nel costato,
che era guarnito a scaglie di serpente:
quel lo diffese, e pur giù càde al prato.
Come el romor d'uno arbore si sente
quando dal vento e rotto e di disbarbato
sotto a sé frange sterpi e minor piante,
tal nel cader sonò quello Affricante⁷⁹⁰.

A questo si aggiunge anche un'anticipazione boiardesca, poi non realizzata. Nel corso di un elenco di guerrieri saraceni, lo scandinavo inserisce questo commento:

[...]
Tutti non giongerano a domatina,
ché Brandimarte, la franca persona,
ne manderà qualche un pur alo Inferno,
e qualche uno Olivier, se ben discerno⁷⁹¹.

Il poema sarà interrotto un canto dopo e non ci è dato sapere quali fossero le intenzioni dell'autore riguardo all'assedio di Parigi. Resta comunque indiscutibile che fino a questo punto obiettivo di Boiardo sia quello di fare dell'ormai più che legittimato Brandimarte un nuovo primo ballerino, una nuova torre che si erge sul campo di battaglia.

⁷⁸⁹ *In.*, III, viii, 31.

⁷⁹⁰ *In.*, III, viii, 39.

⁷⁹¹ *In.*, III, viii, 36.

3.2 I duelli

I duelli costituiscono l'essenza stessa delle grandi battaglie del poema. È, come si è visto, nello scontro tra i grandi eroi che la tensione narrativa della danza bellica raggiunge il culmine. I paladini si stagliano come torri sui campi di battaglia, distinguendosi dal resto della massa, indefinita, inerme, narrativamente fragile. Come ha scritto Paratore, «nella descrizione delle battaglie l'urto delle masse è quasi trascurato e ridotto per lo più a una carneficina che i condottieri fanno dell'imbelle soldataglia, mentre la descrizione si sbriciola in una serie di duelli»⁷⁹².

Al di fuori dello spazio delle battaglie i duelli che restano sono pochi ma accomunati, come nelle battaglie, da un'equivalenza di valore dei loro protagonisti. Anche nella dimensione non strettamente epica del poema, dunque, lo scontro tra grandi eroi avviene con le stesse dinamiche: si fa cioè momento di confronto, teso ad enfatizzare il valore di un paladino, a prolungarne nel tempo la percezione di grandiosità guerresca. Questa enfattizzazione, questo prolungamento temporale dei colpi si realizza quasi sempre grazie all'elemento magico: tutti i grandi eroi dell'*Innamoramento* sono infatti dotati di "armi affatate" o sono protetti da incantesimi.

Sul funzionamento delle armi magiche o degli incantesimi di difesa, torna utile ciò che Propp ha scritto a proposito degli oggetti magici nei racconti meravigliosi: «l'homme attribue moins d'importance à son propre effort qu'au travail de l'arme ou de l'outil. Ainsi apparaît la conviction que l'arme (ou l'outil) fonctionne moins en raison des efforts qui lui sont appliqués (plus l'arme se perfectionne, moins elle nécessite d'efforts) qu'en vertu des propriétés magique qui lui sont inhérents»⁷⁹³.

Le armi fatate, all'interno del poema, si presentano quasi sempre come date di fatto, acquisite per meriti o conquiste che spesso oltrepassano i confini del poema: l'elmo di Rinaldo è appartenuto a Mambrino (I, iv, 82 e xiii, 18 e xviii, 21; II, xv, 5) ; quello di Orlando ad Almonte (I, xxv, 60 e xxvii, 5 e xviii, 17) ; l'elmo di Rodamonte è stato ereditato da Nembrotte (II, xv, 5 e xxv, 6), quello di Agricane da Salomone (I, xiv, 64 e xvi, 23) .

⁷⁹² E. Paratore, *L'Orlando innamorato e l'Eneide*, in *Boiardo e la critica contemporanea*, cit. pp. 347-375-, p.358.

⁷⁹³ V.Propp, *Les racines historiques du conte merveilleux*, cit. p. 253.

Oltre a questi personaggi, a possedere armi magiche, in parte provenienti dalla tradizione in parte no, sono Serpentino (II, xxiii, 45), Agricane (I, x, 8), Marfisa (I, xviii, 5), Grifone (I, xxi, 22 e 25 e 29; xxiii, 24), Aquilante (I, xxiii, 26), il Danese (II, xxiii, 47), Rodamonte (II, xxv, 6), e Brandimarte (II, xxvi, 19). Orlando e Feraguto, invece, «novelli Pelidi»⁷⁹⁴, hanno un solo punto vulnerabile in tutto il corpo e fin dalla *Spagna ferrarese* si rivelano dunque avversari di pari statura, dichiarandosi reciprocamente le proprie “fatagioni”.

Orlando è inoltre l’unico paladino all’interno dell’*Inamoramento* ad essere protetto da un incantesimo che gli garantisce la vittoria dopo il terzo giorno di duello:

Orlando con alcun mai fé bataglia
 Che al tercio giorno gli avesse durata,
 se non sol dui (per quanto abia saputo)
 l’un fu don Chiaro, e l’altro Feraguto⁷⁹⁵.

Ciò che si avverte immediatamente riguardo ai portatori di armi “fatate”⁷⁹⁶ o “fine” è la cristallizzazione in formule che si rivelano epiteti quasi invariabili⁷⁹⁷:

L’elmo affatato⁷⁹⁸

L’elmo affatato a quel brando troncante
 Ogni possantia di tagliare ha tolta⁷⁹⁹

L’un ha incantata ogni sua piastra e malia,
 l’altro è fatato fuor che nela pancia⁸⁰⁰

[...] ch’io son afatato
 in ogni parte, fuor che in un sol lato!⁸⁰¹

⁷⁹⁴ Cfr. D.Delcorno Branca, *L’Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, cit. p. 82.

⁷⁹⁵ In. I, iv, 1. È una delle grazie che i tre santi protettori avevano concesso ad Orlando (cfr. *Aspramonte A III*, LXXIII, dove sono riportate le diverse versioni della leggenda). Cfr. A. Tissoni Benvenuti, *Commento all’«Inamoramento de Orlando»*, cit. p.124.

⁷⁹⁶ «Fatato: dotato di proprietà straordinarie per aver subito un incantesimo o per esserne frutto (un oggetto, un animale); invulnerabile». Cfr. D. Trolli, *Il lessico dell’«Inamoramento de Orlando» di Matteo Maria Boiardo*, cit. p.147.

⁷⁹⁷ Cfr. D.Delcorno Branca, *L’Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, cit. p. 84.

⁷⁹⁸ In. I, i, 69.

⁷⁹⁹ In. I, ii, 5.

⁸⁰⁰ In. I, ii, 1.

⁸⁰¹ In. I, ii, 7.

Tutto se avampa a foco l'elmo fino,
perché di fatasone era sicura
del franco Serpentin quella armatura
[...]⁸⁰²

Le formule variano soltanto lievemente e la sensazione è quella di un continuo riproporsi dello stesso duello. Ciò che la presenza degli incantesimi cambia è invece il tempo, reale e percepito, dei duelli: le armi "affatate" permettono a Boiardo di amplificare i colpi, enfatizzando i duelli e estendendoli, narrativamente, ma anche nella percezione del lettore, per un tempo più lungo. «Quasi tutti gli eroi del Boiardo ricevono, per buona sorte, una sovrabbondanza di irresistibili colpi solo dove e quando armi fatate li proteggono»⁸⁰³.

Si prendano per esempio tre tra i duelli più importanti tra personaggi fatati: quelli tra l'Argalia e Feraguto (I, i, 84-91; I, ii, 1-9; I, iii, 52-67), tra Orlando e Agricane (I, xv, 21-29; I, xvi, 9-27; I, xviii, 29-55; I, xix, 1-17) e tra Orlando e Rinaldo (I, xxv, 48-61; I, xxvi, 1-13 e 56-63; I, xxvii, 1-36; I, XXVIII, 1-35). È evidente che in tutti e tre i casi la "fatasione" dei personaggi amplifica da un lato l'importanza del duello, dall'altro il tempo stesso di ogni singolo colpo.

Tutti e tre questi confronti tra personaggi incantati si estendono per un tempo lungo. Non solo, vengono anche scissi in più parti, contribuendo alla creazione da un lato della *suspense*, dall'altro di un'iperbolica dilatazione degli scontri. Le armi affatate funzionano dunque anch'esse come un *mixer*, dettando il tempo dei duelli e enfatizzandone le dinamiche e gli esiti.

Senza armi fatate Boiardo stesso ci dice che i duelli si sarebbero conclusi prima o che i colpi avrebbero raggiunto e ferito i loro bersagli:

[...]
Che se non fosse, comme era, fatato,
al primo colpo il cavalier galiardo
morto cadea, da quel dardo passato.
[...]⁸⁰⁴

Fu quel colpo feroce e smisurato,

⁸⁰² In. vii, 34.

⁸⁰³ A. Franceschetti, *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, cit. p.192.

⁸⁰⁴ In. I, i, 76.

quanto alcun altro dispietato e fiero;
e se non fosse per lo elmo incantato
tuto quanto il tagliava di ligiero.
[...] ⁸⁰⁵

[...]
E se non fosse ch'il Conte è fatato,
gran piaga gli avrìa fato nel costato ⁸⁰⁶.

La magia, dunque, ha anche nel caso delle armi il compito di mutare il normale svolgimento di un evento, accelerandone o rallentandone l'andamento.

Per portare un altro esempio di questo utilizzo temporale degli oggetti magici, basti pensare al caso di Marfisa, straordinaria donna guerriera del poema. Le sue imprese prodigiose troveranno spiegazione all'ottava 64 del secondo canto del secondo libro. Dopo aver tenuto testa a quattro cavalieri (Balano, Antifor, Oberto e Chiarione), Boiardo spiega la ragione del suo straordinario successo:

[...]
Di cotal cosa la dama non cura,
né parbe aponto che fosse tocata,
ché l'elmo ch'avìa in capo e l'armatura
tuta era per incanto fabricata.
[...] ⁸⁰⁷

Si noti qui come avversari non fatati vengano sconfitti dalla dama in tempi molto più brevi e come la continua ripetizione di "non cura" o di sue varianti ⁸⁰⁸ restituisca l'impressione di una netta supremazia di Marfisa proprio perché -si scoprirà - fatata.

La presenza delle armi "affatate" all'interno dell'*Inamoramento* si potrebbe inserire, dunque, tra gli espedienti boiardeschi tesi a enfatizzare iperbolicamente il tempo del poema in relazione agli eroi maggiori e alle loro inchieste.

⁸⁰⁵ *In. I, xv, 29*

⁸⁰⁶ *In. I, xxvii, 27.*

⁸⁰⁷ *In. II, ii, 64.*

⁸⁰⁸ «Lei non mostra curar» (II, ii, 58); «non se ne cura la damma niente»; «Ma lei non cura il colpo e non lo sente» (II, ii, 59); «Non gli stima lei tuti un vil botone» (II, ii, 61); «Di cotal cosa la dama non cura, / né parbe aponto che fosse tocata» (II, ii, 64). Cfr. D.A.Gras, *L'heroïsme chevaleresque dans le «Roland Amoureux» de Boiardo*, cit. p. 160.

Ad essere dotati di armi fatate sono infatti gli eroi maggiori o quelli che con gli eroi maggiori si trovano a duellare: in una carrellata⁸⁰⁹ degli scontri tra cavalieri “incantati”, si nota come cardini costanti e quasi sempre presenti siano Rinaldo, Orlando e Marfisa. È dunque in relazione a loro che ruotano gli altri personaggi dotati di armi incantate. È al loro servizio che si pongono e che Boiardo li inserisce, per creare duelli alla pari e mostrare il primato dell’uno e dell’altro.

La costante supremazia degli eroi maggiori (tranne ovviamente nel caso in cui lo scontro sia tra due di loro, come nel caso di Orlando e Rinaldo) non pone a mio parere un «sérieux problème éthique»⁸¹⁰ quale è stato individuato dalla Gras. Non c’è, dal mio punto di vista, una posizione «équivoque»⁸¹¹ di Boiardo nei confronti dell’utilizzo della magia in rapporto alle armi. È vero che «elles sont [...] fortement amplifiées par rapport à la tradition» e che «les héros tirent de grands avantages de l’enchement partiel ou total de leur armure, voire de leur invulnérabilité»⁸¹², ma questo non sembra introdurre nessun tipo di giudizio morale da parte del Boiardo o del lettore dell’*Innamoramento*.

Come ha giustamente notato la Branca, «non è indifferente la presenza o il possesso di un’arma piuttosto che di un’altra, proprio per il valore allusivo ad una gloriosa conquista o ad una nobile discendenza»⁸¹³. Le armi incantate, le “fatasioni”, l’invulnerabilità, sono nel poema quasi sempre come dati di fatto, agiscono –per tornare a Propp e all’inizio del nostro paragrafo – al di là degli sforzi dei loro portatori, ma non sminuiscono la lealtà o la prodezza dei cavalieri: al contrario il solo fatto di possederle sembra ammantare l’eroe di un valore aggiunto. C’è dal mio punto di vista un merito sottinteso nel possedere le armature incantate: se anche non vi è una conquista interna, si può comunque

⁸⁰⁹ Feraguto e Argalia (I, i, 84-91; I, ii, 1-9; I, iii, 52-67); Orlando e Feraguto (I, iii, 72-80; I, iv, 1-3); Rinaldo e Marfisa (I, xviii, 8-24; I, xix, 32-52); Orlando e Agricane (I, xv, 21-29; I, xvi, 9-27; I, xviii, 29-55; I, xix, 1-17); Rinaldo e Grifone (I, xxi, 23-36; I, xxiii, 21-24 e 36-38); Rinaldo e Aquilante (I, xxiii, 25-33 e 39-41); Marfisa e Grifone e Aquilante (I, xxiii, 46-53; I, xxiv, 1-9); Orlando e Rinaldo (I, xxv, 48-61; I, xxvi, 1-13 e 56-63; I, xxvii, 1-36; I, xxviii, 1-35); Rinaldo e Rodamonte (II, xiv, 42-54; II, xv, 1-15); Serpentino e Danese (II, xxiii, 44-47); Rinaldo e Feraguto (II, xxiv, 45-51); Orlando e Rodamonte (II, xxv, 1-11).

⁸¹⁰ D.A.Gras, *L’heroïsme chevaleresque dans le «Roland Amoureux» de Boiardo*, cit. p. 159. Anche Riccardo Bacchelli ha sollevato –in Ariosto – la questione delle armi fatate e dell’invulnerabilità di Orlando. Cfr. R.Bacchelli, *Orlando fatato e l’elmo di Mambrino*, in «La rassegna d’Italia», I, 1 (1946), Milano, Gentile Editore, pp. 37-51.

⁸¹¹ *Ivi*, p.166.

⁸¹² *Ivi*, p.159.

⁸¹³ D.Delcorno Branca, *L’Orlando Furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, cit. p. 86.

riconoscere un valore intrinseco all'oggetto stesso, che diviene parte integrante dell'eroe, quasi «prolungamento del suo io»⁸¹⁴. «Ce n'est guère qu'une forme de superlatif»⁸¹⁵, ha scritto Hauvette. Questo aspetto, come si è visto, è ancora più accentuato nel possesso di spade e destrieri a cui si è dedicato un paragrafo.

3.3 La guerra per gioco: le giostre dell'*Inamoramento de Orlando*

Accanto alle battaglie epiche vero e proprie, è possibile individuare nell'*Inamoramento* anche la presenza di giostre e tornei. Come scritto da Rajna, non si tratta certo di una novità introdotta da Boiardo. «*Lancelot, Bret, Guiron*, per non dir altro, ne contengono in buon numero, e ogni volta ci spendono tante e tante pagine, da esaurire fino all'ultima goccia la pazienza di un lettore moderno»⁸¹⁶. A questo «s'aggiungeva la circostanza delle molte giostre tenute in Italia nella seconda metà del secolo XV»⁸¹⁷ tra le quali quelle che lo stesso Ercole I amava organizzare a Ferrara⁸¹⁸. Per il pubblico, dunque, la narrazione dei tornei doveva risultare particolarmente gradita in quanto espressione di un costume coevo.

Come per la guerra, anche la guerra per gioco si realizza nell'*Inamoramento* come uno sfondo scenografico nel quale inserire le dinamiche tra personaggi, nel quale far emergere la forza di uno o il valore dell'altro. Come per la guerra, anche la giostra si costituisce come una sfilata di cavalieri e delle loro virtù belliche.

⁸¹⁴ S. Zatti, *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, cit. p. 69.

⁸¹⁵ H. Hauvette, *L'Arioste et la poésie chevaleresque*, Paris, Champion, 1927, p. 223. Scrive Hauvette: «Son mérite ne s'en trouve-t-il fâcheusement diminué? Nullement. Il faut croire que cette expression [fatate] n'a pas la valeur que nous sommes tentés de lui attribuer; elle traduit simplement la stupeur causée par l'incroyable résistance d'une cuirasse, par les effets inouïs d'une arme qui entame le plus "fin" métal, par l'endurance d'un combattant qui ne paraît pas sentir les coups qu'on lui assène; ce n'est guère, en somme, qu'une forme du superlatif».

⁸¹⁶ P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, cit. p.241.

⁸¹⁷ *Ibidem*. Scrive Rajna: «Tra le altre erano state rinomatissime, specialmente per l'alto grado dei vincitori, le due di Firenze del 1469 e del 1475, la prima vinta da Lorenzo de' Medici, la seconda, dal fratello Giuliano. Entrambe avevano trovato il loro poeta: l'una in Luigi Pulci, l'altra nel Poliziano. Ed anche dall'altra parte dell'Appennino cotesto genere di spettacoli era in voga: appassionatissimo sappiamo esserne stato appunto il duca di Ferrara, Ercole I». Cfr. P. Rajna, *Le fonti dell'Orlando Furioso*, cit. p.241.

⁸¹⁸ Sulle giostre ferraresi si veda per esempio il *Diario ferrarese* di Bernardino Zambotti. Scrive Zambotti che il primo maggio si celebrava, per esempio, la festa del *maio* e che «lo illustrissimo duca nostro insieme con soi fratelli e cum tuta la Corte andòno fora de la citade da posa che haveno olduti Messa e tornòno dentro con rami de querce e rovere e altre fronde verde, e in signo de letitia e festa concorsero tuti insieme per Piazza a sono de trombe, como giostrassono fra loro». Cfr. B. Zambotti, *Diario Ferrarese*, Bologna, Zanichelli, 1937, p. 33. Cfr. anche U. Caleffini, *Diario di Ugo Caleffini, 1471-1494*, Ferrara, Premiata Tipografia Sociale, 1938.

La prima giostra dell'*Inamoramento* la si incontra all'inizio del poema: è il torneo organizzato da Carlo Magno in occasione della Pentecoste, « tradizionale *topos* di esordio nei romanzi arturiani »⁸¹⁹. L'occasione è straordinaria al punto da comportare una tregua con i nemici:

Erano in corte tuti i paladini,
per honorar quella festa gradita,
e da ogni parte e da tuti i confini
era in Parigi una gente infinita;
eranvi anchora molti Saracini,
perché corte reale era bandita,
et era ciascaduno assicurato,
che non sia traditor o renegato⁸²⁰.

Per l'autore l'introduzione di questo torneo e l'accostamento immediato di cristiani e saraceni è un vero e proprio stratagemma letterario che gli permette, da un lato, di presentare la corte carolingia in un'atmosfera ancora pacifica e, dall'altro, di cantare la proverbiale superiorità di *mores* dei paladini cristiani:

Re Carlo Mano con faccia iocunda
sopra una sedia d'or tra' paladini
se fu possato ala mensa ritonda;
ala sua fronte fòrno i Saracini
che non volsero usar banco né sponda,
anci stèrno a iacer comme mastini
sopra a tapeti comme è lor usanza,
spregiando seco il costume di Franza⁸²¹.

A questo si aggiunge anche una necessità di differenziarsi dalla tradizione nella presentazione di Rinaldo, fin da subito introdotto come personaggio pienamente inserito nella corte carolingia (I, i, 15). Come notato anche dalla Tisconi Benvenuti, « nelle storie incentrate su Carlo e Orlando, di fondamentale riferimento per la trama dell'*Inamoramento*, come quelle riguardanti la guerra di Aspromonte e le guerre di Spagna fino a Roncisvalle, Rinaldo non si trova: e giustamente, perché la sua storia in origine aveva come teatro la Francia dei successori di Carlo [...]. Nell'

⁸¹⁹ A. Tisconi Benvenuti, *Commento all' «Inamoramento de Orlando»*, cit. p. 10.

⁸²⁰ *In.* I, i, 9.

⁸²¹ *In.* I, i, 13.

Inamoramento invece Rinaldo fa organicamente parte della corte, anche se non è un paladino; è posto sullo stesso piano di Orlando e viene del tutto cancellata la sua inimicizia con l'imperatore»⁸²². Fin dalla prima comparsa dunque, Boiardo lo legittima a quel ruolo di protagonista che avrà per larga parte del poema.

Il banchetto alla corte di re Carlo è interrotto dall'arrivo di Angelica. La giostra viene ripresa un canto dopo e con intenti del tutto diversi. Qui, protagonista agli occhi del lettore è certamente Astolfo, vincitore indiscusso della sfida grazie alla lancia dell'Argalia, unico cavaliere in grado di disarcionare il forte Grandonio. Le dinamiche dei confronti nei tornei ricalcano quelle dei conflitti bellici: cavalieri e paladini si susseguono uno dopo l'altro e, come per le battaglie, anche qui spiccano come giganti tra i pigmei alcuni personaggi, che si stagliano con forza narrativa sopra le indefinite masse di soldati. In un *climax* di tensione e valore bellico, qui ad emergere sono Serpentino (I, ii, 33-44), Uggeri il Danese (I, ii, 44-49) e Grandonio (I, ii, 49-68; I, iii, 4). Il cavaliere più forte viene disarcionato da uno ancora più forte e così via fino all'arrivo di Astolfo e all'inattesa vittoria del *fool knight*. Tutto il preambolo sembra mirato dunque a far risaltare l'eroe finale. Come già analizzato nel primo capitolo, la vittoria di Astolfo è supportata dall'entrata nel racconto di un "moyen magique", di un oggetto magico. La lancia dell'Argalia sembra giungere nelle mani di Astolfo come premio per la sua bellezza, unica nel poema capace, come si visto, di far invaghirsi la capricciosa Angelica. Il ruolo che Boiardo concede dunque ad Astolfo all'interno della prima giostra del poema sembra confermare quella linea guida amore-fortuna che attraversa tutto l'*Inamoramento* e attribuisce al buffo cavaliere già il seme di *homo fortunatus*⁸²³. L'entrata in scena di Angelica come «nova cossa», unita al ruolo di primo piano concesso a questo paladino, sembrano costituirsi come episodi in grado di dettare – e già in modo piuttosto persuasivo – la linea narrativa intrapresa dal poema boiardesco.

C'è però un altro elemento che la prima giostra restituisce al lettore. Un elemento che non ha nulla a che vedere con l'amore, ma che possiede piuttosto, seppur con un effetto capovolto, un evidente fine encomiastico.

⁸²² A. Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Inamoramento de Orlando»*, cit. p. 16.

⁸²³ Cfr. M. Santoro, *Lecture ariostesche*, Napoli, Liguori, 1973, p. 164.

Com'è noto gli Estensi hanno accettato per qualche tempo la leggenda dinastica che li voleva appartenenti alla gesta maganzese (come risulta anche dal commento al *Dittamondo* di Guglielmo Capello, scritto intorno al 1436 per Nicolò III) : il che, sottolinea la Tissoni Benvenuti, «si può spiegare solo come permanenza di una ricostruzione dinastica antica, risalente al tempo in cui la leggenda voleva che pressoché tutti i più famosi paladini appartenessero alla medesima gesta, risalente al primo Doon de Mayence. E forse proprio il commento del Capello, maestro di corte del tutto digiuno di conoscenze in campo cavalleresco, riproponendo ingenuamente Gano come antenato degli Estensi, aveva reso necessaria una revisione della leggenda dinastica in una corte impregnata di cultura cavalleresca come quella Estense all'epoca di Borso»⁸²⁴.

La proposta dinastica, portata avanti prima nella *Borsias* da Tito Strozzi e poi nell'*Inamoramento* da Boiardo, suggerisce una nuova genealogia che non solo smentisce l'origine maganzese degli Este, ma che le è fermamente opposta. Ruggero, eletto a nuovo capostipite della famiglia ferrarese, è destinato infatti ad essere ucciso proprio da un tradimento di Gano:

Le gran bataglie e il triumphal honore
vi conterò di Carlo Re di Franza,
e le prodecie fatte per Amore
de el conte Orlando e sua strema possanza
come Rugier, che fu nel mondo un fiore,
fosse tradito: e Gano di Maganza,
pien de ogni fellonia, pien de ogni fiele,
lo occise a torto, il perfido crudiele⁸²⁵.

Pur essendo pressoché assente l'intento encomiastico nei primi canti del poema, la presenza dei maganzesi è comunque circondata da tinte fosche. Nella giostra in questione compaiono in due punti e in entrambi i casi l'autore non esercita alcuna clemenza nella descrizione della famiglia.

⁸²⁴ A.Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Inamoramento de Orlando»*, cit. p. 15-16. Sulla leggenda dinastica degli Este cfr. tra gli altri C. Montagnani, «Queste historie di fabulosi sogni son dipincte»: Boiardo, Ariosto e la genealogia degli Este, in *Il principe e la storia. Atti del convegno di Scandiano (18-20 settembre 2003)*, Novara, Interlinea, 2005, pp. 130-150.

⁸²⁵ *In.* III, i, 3.

Li troviamo dapprima al banchetto di Carlo Magno, intenti a prendere in giro Ranaldo «perché non era come essi adobato»⁸²⁶. Qui Boiardo li definisce già «quei traditor in atto alteri»⁸²⁷.

In un secondo momento –e qui il giudizio sia dell'autore sia, di conseguenza, del lettore si fa più marcatamente negativo– i maganzesi partecipano alla giostra organizzata dall'imperatore cristiano. La sfida è contro Astolfo che, grazie alla lancia magica dell'Argalia, è il protagonista indiscusso del torneo. Per più di dieci ottave la scena è tutta per i maganzesi che non emergono positivamente. Disarcionati uno dopo l'altro dal valore (magico) di Astolfo, per ben due volte scelgono di imbrogliare. Prima Falcone si fa legare «con molta malicia»⁸²⁸. Due ottave dopo anche Anselmo dela Ripa compare come inequivocabile traditore maganzese, disarcionando l'ingenuo Astolfo con l'inganno:

Anselmo dela Ripa, il falso Conte,
nela sua mente avea fatto pensieri
di vendicarse a inganno di tante onte:
che, comme Astolpho colpisse primeri,
esso improvviso riscontrarlo a fronte.
A lui davanti va il conte Raneri,
quel de Altafoggia; Anselmo gli è ale spale:
crédesse ben mandar Astolpho a valle.

Astolpho con Ranieri è riscontrato:
a gambe aperte il trasse delo arcione,
e non essendo ancor ben rassetato
pel colpo fatto, sì comme è ragione,
Anselmo de improvviso l'ha trovato,
con falso inganno e molta tradizione,
advenga che sì fece quel malvaso
che non aparve volontà, ma caso⁸²⁹,

Certo, la poca affidabilità dei maganzesi è *topos* tradizionale⁸³⁰, ma il fatto che sia inserita da Boiardo a inizio poema, sembra confermare la nuova linea intrapresa dallo scandianese riguardo alle origini dinastiche della famiglia estense.

⁸²⁶ In. I, i, 15.

⁸²⁷ *Ibidem*.

⁸²⁸ In. I, iii, 17.

⁸²⁹ In., I, iii, 20-21.

Dopo la giostra carolingia è necessario attendere più di quaranta canti prima di incontrare un nuovo torneo. Siamo nel canto XVI del secondo libro e la giostra in questione è ideata da Brunello come specchietto per le allodole per adescare Ruggero tra le schiere di Agramante.

Ruggero, novello Odisseo, viene attirato dal rumore della battaglia. Si è già visto come, più di ogni altro personaggio, questo cavaliere risulti ammantato di un'aura di ineluttabilità che lo precede ben prima della sua presenza fisica e lo accompagna in ogni suo movimento. Anche qui, la forza del destino è ineludibile e, si direbbe, totalmente accettata. Il paladino estense non può non rispondere alla chiamata delle armi:

Ma per l'alteza, lontan era un poco
ove quel'arme son meschiate al piano.
E' per gran voglia non trovava loco,
batendo e piedi e stringendo ogni mano;
Et avia il viso rosso com'un foco,
pregando pur il negromante invano
che giù lo ponga, e ripregando spesso,
sì che quel gioco più vegia di presso⁸³¹.

Atalante tenta inutilmente di persuaderlo della pericolosità della sua vicinanza alla guerra («però che 'l tuo ascendente è tropo rio», gli dice il premuroso mago) , ma Ruggero non vuole sentire ragioni e minaccia addirittura di buttarsi giù dal monte se non gli viene permesso di partecipare allo scontro che osserva dall'alto:

Rispose il gioveneto: «Io credo bene
che 'l ciel abia gran forza ale persone:
ma se per ogni modo esser conviene,
ad atutarlo non trovo ragione.
E se al presente qua forza mi tiene,
per altro tempo o per altra stagione
io converò fornin il mio ascendente,
se tue parole e l'arte tua non mente.

⁸³⁰ Cfr. G. Paris, *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, Franck, 1865 e P. Rajna, *Ricerche intorno ai Reali di Francia, seguite dal libro delle Storie di Fioravante e dal Cantare di Bovo d'Antona*, Bologna, Romagnoli, 1872.

⁸³¹ *In.*, II, xvi, 34.

ond'io ti prego che calar mi lassi,
sì ch'io veda la zuffa più vicina,
o ch'io me gitarò da questi sassi
trabucandomi giù con gran roina:
ch'ognor ch'io vedo per que' lochi bassi
sì ben ferir la gente peregrina,
sarebe la mia zoglea e 'l mio conforto
star sieco un'hora, et esser dapoi morto»⁸³²

Si inserisce a questo punto il grimaldello Brunello, vero e proprio distillato di potenzialità narrative al servizio di Ruggero. Questo maestro di furbizia incrementa il desiderio bellico del capostipite estense srotolando davanti ai suoi occhi la futura guerra tra Agramante e Carlo Magno. Ruggero non riesce a trattenere l'eccitazione:

[...]
Mentre che sì parlava il re Brunelo,
Rugier che attentamente l'ascoltava
più volte avia cangiato il viso bello
e tuto come un foco lampeggiava,
batendo dentro al cor come un martelo⁸³³.

Il gioco di Brunello funziona alla perfezione al punto che, pur di ottenere Frontalate, Ruggero non solo promette di entrare a far parte dell'esercito di Agramante, ma chiede di poter partecipare immediatamente allo scontro che osserva dal monte (II, xvi, 49-50).

Il cuore del capostipite estense è definitivamente instillato di desiderio bellico. Con l'aggiunta, grazie allo stesso Brunello, degli attributi indispensabili ad ogni cavaliere (armi e destriero), come già analizzato, la *quête* individuale di Ruggero è totalmente legittimata. Può dunque avere avvio la giostra di Agramante che, a questo punto, non può che porsi al servizio del paladino estense. A emergere con forza dal disegno boiardesco sono sia il valore militare sia la cortesia cavalleresca di Ruggero. Il primo è cantato attraverso il solito meccanismo del gigante tra i pigmei. Uno dopo l'altro il cavaliere –scambiato per Brunello a causa

⁸³² In. II, xvi, 36-37.

⁸³³ In. II, xvi, 46.

dell'armatura - disarciona i partecipanti al torneo, nuova massa indefinita del poema, al punto da scatenare l'invidia di Agramante:

[...]
Quando Agramante a ciò fece riguardo ,
fo d'invidia grande al cor acceso
ch'un altro avesse più di lui valore,
stimando assai per questo esser minore⁸³⁴.

La cortesia cavalleresca si delinea invece attraverso l'episodio di Bardulasto. Attraverso il meccanismo del confronto per opposti, la scortesia suprema di Bardulasto mette in luce la contraria cortesia di Ruggero. Il cavaliere della corte di Agramante, preso dal panico di fronte al valore di Ruggero, lo ferisce a tradimento, venendo meno a tutte le regole stabilite per la giostra. Regole che, invece, il buon Ruggero aveva rispettato fin dall'inizio:

Perché sapiati il fàto ben compito,
ordinato è il tornero a tal ragione
che non poteva alcun esser ferito,
menando tuti a brandi di piatone;
et altramente a morte era punito
chiunque facesse al gioco fallisone.
Di taglio né de punta alcun non mena:
sapea Rugier e l'ordine e la pena,

però menava sol di piato il brando
[...]⁸³⁵.

Ruggero ferito inseguirà Bardulasto, causandone la morte e correndo poi a farsi curare da Atalante. Nel frattempo Brunello, inconsapevole dell'accaduto, si approprierà dell'armatura di Ruggero con l'intento di assumersi i meriti guerreschi dello straordinario paladino. Verrà accusato da Agramante di aver disobbedito ai suoi ordini ferendo Bardulasto. Solo la cortesia del capostipite estense lo salverà dalla condanna a morte:

Il gioveneto che 'l vede venire,

⁸³⁴ *In.* II, xvii, 27.

⁸³⁵ *In.* II, xvii, 22-23.

ben prestamente l'ebe conosciuto.
Lui non era di queglili (a non mentire)
che scordasse il servigio ricevuto,
dicendo: «anchor ch'io dovesse morire,
in ogni modo io gli vuò dar aiuto!
Costui mi prestò l'arme e 'l bon ronzone:
non l'aiutando, ben sarìa felone»⁸³⁶.

In un *climax* di cortesia cavalleresca, Ruggero combatterà disarmato contro i cavalieri di Agramante, salverà Brunello dalla condanna a morte e meriterà dunque la definitiva e ufficiale investitura cavalleresca:

Il gioveneto di valor acceso
di novo incominciò con voce pia,
«Parmi» dicendo «aver più volte inteso
che 'l primo officio di cavalaria
sia la ragion e 'l drito aver diffeso:
onde avendo io ciò fato tutavia
che di campar costui prese pensiero,
fami, signor, ti prego, cavaliere.

E l'arme e 'l suo destrier me sia donate,
ch'altra volta da lui me fo promesso:
et anco l'ho dapoi ben meritate,
che per camparlo a risco me son messo».
Disse Agramante: «Egli è la veritate,
e cossì sarà fato adesso adesso!».
Prendendo da Brunel l'arme e 'l destriero,
con molta festa il fece cavaliere⁸³⁷.

È certamente lui l'indiscutibile protagonista di questa giostra, che si direbbe pensata da Boiardo per condensare in pochi canti un concentrato di valore bellico e cortesia cavalleresca del terzo paladino del poema. E, non a caso, proprio nel momento della sua prima apparizione fisica.

Più difficile, almeno apparentemente, comprendere il ruolo delle ultime due giostre dell'*Inamoramento*, ovvero il torneo di Cipro in cui si radunano tutti i pretendenti di Lucina, figlia di Tibiano, e la giostra seguita da una caccia che vede

⁸³⁶ *In.* II, xxi, 40.

⁸³⁷ *In.* II, xxi, 51-52.

distinguersi a Biserta Brandimarte, Agramante e Ruggero. In realtà, anche in questo come in altri casi, il senso si svela non tanto nell'analisi singola dei due episodi, ma nel loro confronto diretto. Le due giostre si aprono agli occhi del lettore come nuove avventure nelle inchieste di Orlando e Brandimarte. Ci troviamo in un punto del poema in cui il compagno d'armi del Conte di Brava sta assumendo sempre più il ruolo di paladino singolo e si direbbe che perfino la presenza di questi due episodi sia mirata a marcare il nuovo ruolo di Brandimarte.

Il primo torneo è indetto per maritare la figlia del re con il vincitore. Si tratta di «un luogo narrativo dei più comuni nei poemi cavallereschi tardi»⁸³⁸. Orlando e Angelica vi giungono dopo essere sfuggiti all'attacco dei Lestrigoni. Il Conte di Brava si imbarca per Cipro sotto falso nome («Mio nome è Rotolante»⁸³⁹) insieme alle truppe di Noradino. A scontrarsi per la mano di Lucina sono le truppe di Noradino, il favorito della principessa, e quelle di Costanzo. Il polverone è fitto, Orlando se ne sta in disparte attendendo di capire dove intervenire. Angelica siede tra le dame «qual se monstrava un sol in fra le stele»⁸⁴⁰. Ciò che conta qui è che l'intervento del figlio di Melone si rivolge sempre e comunque in aiuto di Noradino, unico in grado di suscitare l'amore della bella Lucina. L'amore per Angelica lo porta dunque, ancora una volta, a sostenere la parte giusta, a difendere quell'amore totale che legherà Lucina e Noradino fino al rapimento dell'orco e, ben oltre, fino all'Ariosto. Poco prima del secondo scontro con il cugino e del definitivo annullamento degli incantesimi d'amore e disamore, Orlando conferma dunque la sua naturale inclinazione all'amore.

Dalla parte opposta, invece, si trova il re Costanzo, altro pretendente decisamente meno cortese. Non a caso, sarà lo stesso Costanzo, incapace di affrontare il troppo forte Orlando, ad allontanarlo da Cipro con l'inganno (II, xx, 37-39). Visto da questo punto di vista, dunque, non appare casuale nemmeno che a sostenere il re bugiardo ci sia Grifone, da sempre innamorato della bella, ma terribile e scortese Origille. Lo stesso Boiardo ricorda al lettore l'infatuazione del cavaliere:

⁸³⁸ A. Tissoni Benvenuti, *Commento all' «Innamoramento de Orlando»*, cit. p. 1298. Si veda tra gli altri *Spagna Ferrarese* XIII-XIV e *Altobello* II, x.

⁸³⁹ *In.* II, xix, 59.

⁸⁴⁰ *In.* II, xx, 14.

[...]

Avenga che Griphon è in gran pensiero,
perché Horigila, sua dama, infermata
era di febre tanto acuta e forte
che quasi è stata al ponto dela morte ⁸⁴¹.

Detto questo, sette canti dopo il nobile Brandimarte incappa in un torneo di calibro decisamente maggiore. Il confronto nasce spontaneo data la serie di parallelismi che accompagna i due avvenimenti: sia Orlando sia Brandimarte giungono al torneo su una nave (II, xix, 52; II, xxvii, 38); entrambi sono accompagnati da una dama, Angelica per Orlando e Fiordelisa per Brandimarte; entrambi si trovano circondati da saraceni e scelgono pertanto di travestirsi sotto mentite spoglie (II, xix, 59; II, xxvii, 47). Troppi i punti in comune per non pensare che il confronto fosse ricercato da Boiardo. Ad apparire indiscusso vincitore della *collatio* è certamente Brandimarte. Orlando partecipa ad un torneo d'amore, certo, ma Brandimarte si trova ad affrontare prima di ogni altro cavaliere del poema il valoroso Agramante e a combattere per la prima volta accanto a Ruggero. Il duello tra Brandimarte e l'imperatore pagano è assolutamente alla pari:

Però che nel scontrar di quei Baroni,
sin ala resta se fiacarno in tanto
che non eran tre palmi e lor tronconi.
Né più che prima se donarno il vanto
d'alcun vantagio e forti campïoni ,
e l'un e l'altro è sangue tuto quanto
[...]⁸⁴².

Il confronto viene interrotto da una richiesta di aiuto per un attacco di leoni. Ma il valore del paladino è indiscutibile e a buon diritto dunque, Brandimarte può partecipare, prima alla caccia e poi al banchetto, a fianco di due tra gli eroi più valorosi del poema. Per ben due volte, Boiardo li pone uno di fianco all'altro e l'impressione del lettore è che, dopo il percorso compiuto, il paladino Brandimarte abbia completato la propria investitura e sia dunque legittimato a comparire –per la prima volta in assolo- accanto agli eroi come *primus inter pares*:

⁸⁴¹ In. II, xx, 7.

⁸⁴² In., II, xxviii, 11.

[...]
Hor via ne vano e tre Baron soprani,
Brandimarte, Agramante e 'l bon Rugiero,
per dar aiuto ove facea mestiero⁸⁴³.

Tre son vestiti ad una somiglianza,
ché tal divisa altrui non può portare:
Brandimarte, Agramante con Rugiero
d'azuro e d'oro indosso han il quartiere
[...] ⁸⁴⁴.

Il re Agramante partirà ben presto alla volta della Francia, mentre Brandimarte completerà il proprio percorso di investitura attraverso la serie di avventure bretone e carolingie che lo porteranno a salvare Orlando nel Fiume del Riso e a dimostrarsi vera e propria *étoile* nell'assedio di Parigi.

Come le parti dedicate alla magia e all'amore, anche le parti belliche sottostanno a una serie di linee guida che percorrono il poema. Si direbbe che qui come altrove l'audacia boiardesca risieda nel modo in cui lo scandinese sa sfruttare le situazioni per far emergere i personaggi, nel modo in cui piega gli avvenimenti al servizio dei suoi paladini, per farli risaltare o scomparire, per renderli campioni o perdenti e assicurare in questo modo un senso al suo disegno globale. Perfino quell'aspetto collettivo su cui solitamente risiede la norma epico carolingia «come atto di fondazione di una comunità politica»⁸⁴⁵, scompare qui sotto il peso delle *quêtes* individuali, di quei percorsi di perfezionamento che accompagnano ogni personaggio. Del resto il mondo boiardesco è ben diverso dal mondo dei romanzi francesi e non solo le categorie politico-letterarie, ma anche la presa del racconto sulla realtà sono forzatamente mutate. Il romanzo non è più la rappresentazione utopica di un mondo fisico: resta semplicemente mito, leggenda, gioco di diletto. Come hanno scritto Marco Praloran e Nicola Morato, «i grandi cavalieri diventano sublimi eroi “di carta»⁸⁴⁶. Ed è qui che si inserisce quella nostalgia boiardesca per

⁸⁴³ *In.*, II, xxviii, 19.

⁸⁴⁴ *In.*, II, xxviii, 43.

⁸⁴⁵ R. Donnarumma, *Storia dell'Orlando innamorato. Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, cit. p. 136.

⁸⁴⁶ M. Praloran-N. Morato, *Nostalgia e fascinazione della letteratura cavalleresca*, cit. p. 500.

un mondo che è ormai perduto. «Ma la coscienza dell'impossibile è la leva su cui scatta la modernità»⁸⁴⁷.

⁸⁴⁷ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

Opere di Matteo Maria Boiardo

- L'inamoramento de Orlando. Edizione critica a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Cristina Montagnani*, in *La letteratura italiana. Storia e testi* (vol. 18, due tomi), Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1999.
- Orlando innamorato*, a cura di Riccardo Bruscagli, Torino, Einaudi, 1995.
- *Amorum libri tres*, a cura di Tiziano Zanato, Einaudi, Torino, 1998.

Testi

- CALEFFINI, U., *Diario di Ugo Caleffini, 1471-1494*, Ferrara, Premiata Tipografia Sociale, 1938.
- Cantari fiabeschi arturiani*, a cura di Daniela Delcorno Branca, Milano, Luni Editrice, 1999.
- DE BEAUJEU, R., *Le Bel Inconnu, roman d'aventures* a cura di G. Perrie Williams, Paris, CFMA, 1929.
- DE TROYES, C. - DE LEIGNI, G., *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a cura di P. G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- *La Tavola Ritonda o l'Istoria di Tristano*, ed. F.L. Polidori, Bologna, 1864-66.
- OVIDIO, *Metamorfosi*, cura e traduzione di Piero Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 1994.
- Spagna Ferrarese*, a cura di Valentina Gritti e Cristina Montagnani, Novara, Interlinea, 2009.
- ZAMBOTTI, B., *Diario Ferrarese*, Bologna, Zanichelli, 1937.

Bibliografia critica

- ALHAIQUE PETTINELLI, R., *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Roma, Bonacci, 1983.
- ALEXANDRE-GRAS, D., *Le «Canzoniere» de Boiardo, du pétrarquisme à l'inspiration personnelle*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne, 1980.
- EAD., *L'heroïsme chevaleresque dans le «Roland Amoureux» de Boiardo*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1988.
- EAD., *L'«Innamorato» tra meravigliso e magico in Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Padova, Editrice Antenore, 1997, pp. 271-295.
- AUERBACH, E., *Figura*, in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1991, pp. 176-226.
- BACCHELLI, F., *Magia e astrologia a Ferrara tra Quattrocento e Cinquecento in Storia di Ferrara. Il Rinascimento. Situazioni e personaggi*, vol. VI, Ferrara, Corbo Editore, 2000, pp. 231-250.

- ID., *Orlando fatato e l'elmo di Mambrino*, in «La rassegna d'Italia», I, 1 (1946), Milano, Gentile Editore, pp. 37-51.
- BATTERA, F., *Boiardo "tragico"?*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento, magico. Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Padova, Editrice Antenore, 1997, pp. 63-91.
- BENJAMIN, W., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995.
- BERTONI, G., *La biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I*, Torino, Loescher, 1903.
- BIGI, E., *La poesia del Boiardo*, Firenze, Sansoni, 1941.
- BOLOGNA, C., *La macchina del «Furioso». Lettura dell' «Orlando» e delle «Satire»*, Torino, Einaudi, 1998.
- BRUSCAGLI, R., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1983.
- Id., *Matteo Maria Boiardo*, in *Storia della letteratura italiana (Il Quattrocento. Dal latino al volgare. Tomo 6)*, Roma, Salerno Editore, 1996, pp. 635-708.
- CABANI, M.C., *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988.
- CANOVA, A., *Vendetta di Falconetto (e Inamoramento de Orlando?)*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del convegno Scandiano- Reggio Emilia- Bologna (3-6 ottobre 2005)*, a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 77-106.
- CHENERIE, M.L., *Le chevalier errant dans les romans arthuriens en vers des XII et XIII siècles*, Genève, Librairie Droz, 1986.
- CONSELVAN, F., *Condannati al Paradiso. Le fate nell'«Inamoramento de Orlando»*, Tesi di laurea in Letteratura italiana, Università di Ferrara, 2010/2011.
- CONTINI, G., *Breve allegato al canzoniere del Boiardo*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 220-231.
- COSSUTTA, F., *Ritornando su Iroldo e Prasildo*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento, Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Padova, Editrice Antenore, 1997, pp. 237-269.
- CROCE, B., *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1920.
- DELCORNO BRANCA, D., *L'Orlando furioso e il romanzo cavalleresco medievale*, Firenze, Olschki, 1973.
- EAD., *Il cavaliere dalle armi incantate: circolazione di un modello narrativo arturiano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1982 (CLIX), Torino, Loescher, pp. 353-382.
- EAD., *Orlando e Agricane alla fontana*, in *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, a cura di Franca Magnani, Napoli, Loffredo, 1995, pp. 57-65.
- DE PANIZZA LORCH, M., «Ma soprattutto la persona umana /era cortese»: *Brandimarte's cortesia as esprese through the hero's loci cationi in Boiardo's Orlando innamorato*, book

- I, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di Giuseppe Papagno e Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 739-781.
- DE ROBERTIS, D., *Esperienze di un lettore dell'«Innamorato»*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del Convegno di Studi su Matteo Maria Boiardo (Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969), Firenze, Olschki, 1970, pp. 197-220.
- DE ROBERTIS D., *L'esperienza poetica del Quattrocento*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. IV, Il Quattrocento e l'Ariosto, Milano, Garzanti, 1988, pp. 369-817.
- DE SANCTIS, F., *Lezioni sulla poesia cavalleresca: Pulci, Boiardo, Ariosto*, in *Scritti varii inediti o rari*, a cura di Benedetto Croce, Napoli, Morano, 1898, vol. I.
- Id., *Storia della letteratura italiana*, Milano, Bur, 2006.
- DIONISOTTI, C., *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del Convegno di Studi su Matteo Maria Boiardo (Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969), Firenze, Olschki, 1970, pp. 221-241.
- DIONISOTTI, C., *Boiardo e altri studi cavallereschi*, Novara, Interlinea, 2003.
- DONNARUMMA, R., *Storia dell'«Orlando innamorato». Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1996.
- ID., *Triumphus cupidinis. Poetiche romanzesche nel I libro dell'Innamoramento de Orlando*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994), a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Padova, Editrice Antenore, 1997, pp. 777-803.
- FOSCOLO, U., *Poemi narrativi*, in *Saggi di letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1958.
- FRANCESCHETTI, A., *L'Orlando innamorato e le sue componenti tematiche e strutturali*, Firenze, Olschki, 1975.
- GARIN, E., *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1973.
- HARF-LANCNER, L., *Les fées au moyen âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*, Paris, Librairie Honoré Champion, 1984.
- HARF-LANCNER, L., *Le monde des fées dans l'Occident médiéval*, Paris, Hachette, 2003.
- HAUVETTE, H., *L'Arioste et la poésie chevaleresque*, Paris, Champion, 1927.
- KISACKY, J.M., *Magic in Boiardo and Ariosto*, New York, Peter Lang Publishing, 2000.
- KUNDERA, M., *L'arte del romanzo*, Milano, Adelphi, 1988.
- MASI, G., *Cronaca (nera) e letteratura: Apuleio, Sigismondo Pandolfo Malatesta e la novella boiardesca di Stella e Marchino*, in «Studi Italiani», XIII (2001), pp.87-102.
- MONTAGNANI, C., *Fra mito e magia: le ambages dei cavalieri boiardeschi*, in «Rivista di letteratura italiana», VIII (1990), pp. 261-285.
- EAD., «Andando con lor dame in avventura». *Percorsi estensi*, Galatina, Mario Congedo Editore, 2004.

- EAD., «*Queste historie di fabulosi sogni son dipincte*»: Boiardo, Ariosto e la genealogia degli Este, in *Il principe e la storia. Atti del convegno di Scandiano (18-20 settembre 2003)*, Novara, Interlinea, 2005, pp. 130-150.
- EAD., «*Le brave ragazze vanno in Paradiso, le cattive ragazze vanno dove vogliono: donne e viaggi nella letteratura cavalleresca*» in *Letteratura adriatica. Le donne e la scrittura di viaggio. Atti di convegno a cura di Eleonora Corriero*, Ed. Digitale del CISVA, 2011, pp. 51-61.
- Montanari A., *Aquilante e Grifone*, in «*Studi italiani*», 1997 (XVIII).
- MORETTI, W., *Una novella boccacesca dell'Orlando Innamorato*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea, Atti del Convegno di Studi su Matteo Maria Boiardo (Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969)*, Firenze, Olschki, 1970, pp. 329-337.
- ONG, W.J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- PARATORE, E., *L'Orlando innamorato e l'Eneide*, in *Boiardo e la critica contemporanea, Atti del Convegno di Studi su Matteo Maria Boiardo (Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969)*, Firenze, Olschki, 1970, pp. 347-375.
- PARIS, G., *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris, Franck, 1865.
- PASOTTI, O., *Dai cantari ai poemi cavallereschi: prestigio e crisi del mago Malagigi*, in «*La rassegna della letteratura italiana*», 95 (1991), pp. 39-48.
- PRALORAN, M. - TIZI, M., *Narrare in ottave. Metrica e stile dell'Innamorato*, Nistri-Lischi, Pisa, 1988.
- ID., «*Maraviglioso artificio*». *Tecniche narrative e rappresentative nell'«Orlando Innamorato»*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1990.
- ID., *Il tempo nel romanzo*, in *Il romanzo. Le forme (volume secondo)*, a cura di Franco Moretti, Torino, Einaudi, 2002.
- ID.- MORATO, N., *Nostalgia e fascinazione della letteratura cavalleresca*, in *Il Rinascimento italiano e l'Europa. Umanesimo ed educazione (vol. II)*, Vicenza, Angelo Colla Editore, 2007, pp. 487-512.
- ID., *L'utopia del poema cavalleresco alla fine del Quattrocento*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del convegno Scandiano- Reggio Emilia- Bologna (3-6 ottobre 2005)*, a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 15-39.
- ID., «*La più tremenda cosa posta al mondo*». *L'avventura arturiana nell'«Innamoramento de Orlando»*, in Id., *Le lingue del racconto: studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 79-98.
- PROPP, V., *Les racines historiques du conte merveilleux*, Paris, Gallimard, 1983.
- ID. *Morphologie du conte*, Paris, Gallimard, 1970.
- ID., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 2000.
- RABONI, G., «*Oh gran bontà de'cavallieri antiqui!*» *Note sul duello Orlando-Rinaldo nel primo libro dell'Orlando Innamorato*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento. Atti del convegno internazionale di studi (Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994)*, a cura di Giuseppe Anceschi e Tina Matarrese, Padova, Editrice Antenore, 1997, pp. 223-236.

- RAJNA, P., *Ricerche intorno ai Reali di Francia, seguite dal libro delle Storie di Fioravante e dal Cantare di Bovo d'Antona*, Bologna, Romagnoli, 1872.
- ID., *Le fonti dell'Orlando Furioso*, Firenze, Sansoni, 1975.
- REICHENBACH, G., *L'Orlando innamorato di M.M.Boiardo*, Firenze, La nuova Italia, 1936.
- RINALDI, R., *La rete imperfetta di Boiardo*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del convegno Scandiano- Reggio Emilia- Bologna (3-6 ottobre 2005)*, a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 375-384.
- RIPA, C., *Iconologia* (Tomo IV), Lavis, La Finestra Editrice, 2010.
- SANGUINETI, E., *Ariosto nostro contemporaneo*, in «Terzo-programma», 1974 (2-3).
- SANTORO, M., *Lettture ariostesche*, Napoli, Liguori, 1973.
- SERRA, L., *La sublimazione del grottesco: Brunello*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del Convegno di Studi su Matteo Maria Boiardo (Scandiano- Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969), Firenze, Olschki, 1970, pp. 489-497.
- STOPPINO, E., *Bradamante fra i cantari e l'Orlando furioso: prime osservazioni*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia. Atti del convegno Scandiano- Reggio Emilia- Bologna (3-6 ottobre 2005)*, a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 325-339.
- TISSONI BENVENUTI, A., *Le armi e le lettere nell'educazione del Signore nelle Corti padane del Quattrocento*, in «Mélanges de l'École française de Rome», 99 (1987), pp. 57-65.
- TODOROV, T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1983.
- TROLLI, D., *Il lessico dell' «Innamoramento de Orlando» di Matteo Maria Boiardo*, Milano, Edizioni Unicopli, 2003.
- VASOLI, C., *La cultura delle corti*, Bologna, Cappelli, 1980.
- VINAVER, E., *The Rise of Romance*, Oxford, 1971.
- WARBURG, A., *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze, La Nuova Italia, 1966.
- ZAMPESE, C., «Or si fa rossa or pallida la luna». *La cultura classica nell'Orlando Innamorato*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1994.
- ZATTI, S., *Il "Furioso" fra epos e romanzo*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2001.